أ. د. ديزيره سقال

مدخل إلى تاريخ القصّة



٢٠٢١

أ. د. ديزيره سقال

مدخل إلى تاريخ القصّة

٢٠٢١

مدخل إلى تاريخ القصّة

تعتبر القصّـــة من الفنون النثريّة في الآداب العالميّة، وتتميّز بطابعها السـردي. وهي، كفنّ، ليســت من أقدم الفنون، قياسًــا على الملاحم أو الشعر، بل نشأت على الأرجح بعدهما، لأنّ الحاجة دعت إليها. وفي الواقع، فإنّ الفنّ القصصيّ يعالج موضوعات غير محصورة، ومن خلال وجهات نظر مختلفة، ففيها الواقعيّ، وفيها الخياليّ، وفيها الإنســانيّ، وفيها النفســيّ، وغير ذلك...

وتقوم القصّــة على الأحداث التي تترابط بســببيّة معيّنة، تتحكّم بها، وتوجّهها. كما تُبنى على أساس السرد الذي يشكّل جوهر العمليّة الكتابيّة في القصّة، أيًّا تكن. وتحتاج إلى عناصر مهمّة لكي تتكامل، كالشخصيّات، والزمان، والمكان، والمنظور، وغير هذا.

القصّة في الآداب الغربية:

أ – الملحمة: يمكننا أن نعتبر الملحمة أقدم شكل أدبيّ يقارب القصّة، لأنّها، وإن كانت نظمًا في أبيات شعريّة، فإنّ النظمَ يتميّز عن الشعر في أنّه ينقل إلينا الأفكارَ قبل المشاعر، وفي أنّه لا يركّز على الإحساس والمعاناة بمقدار تركيزه على ما يُفهَم.

والملحمة تعرض علينا أحداثًا خارقة، ومغامراتٍ عظيمة وحروبًا، تشترك فيها كلّها شخصيّات عظيمة، وأبطال خارقة، تتدخّل الآلهة الميثولوجيّة، مثل زوس، أو جوبيتير، أو أثينا... أو القوى الغيبيّة الخارقة لمساعدتها، كالروح القدس، والقدّيسين. ونلاحظ في هذا كلّه حُبكةً معيّنة تتحكّم بها، وهي الميزة الأساسيّة للسرد، وإن تكن الملاحم مكتوبة نظمًا، لا نثرًا. فليس ما يميّز القصّة أنّها نثريّة وحسب، بل طبيعة النصّ نفسه، أي ما يجعل من القصّة قصّة: حبكتها، وشخصيّاتها، وأحداثها، وزمانها، إلخ... إنّها تقنيّة قائمة بذاتها، سواء أكُتِبَت نثرًا أم شعرًا. ولقد كتب بعضهم، في الأدب العربيّ، قصصًا شعريّة، كـ"فتاة الجبل الأسود" و"نيرون"، لخليل مطران، و"المسلول"، للأخطل الصغير.

من هنا جاء اعتبارنا الملحمة فنًّا يمكن أن يلامس القصّة، بل الرواية نفسها، لطبيعته السرديّة. ولعلّ من أبرز الملاحم القديمة: "ملحمة "جلجامش" البابليّة، و"الإلياذة" و"الأوذيسّة" لهوميروس، و"الإنياذة" الرومانيّة لفرجيل، والمهابهاراتا الهنديّة، و"الشاهنامة" الفارسيّة للفردوسيّ،

و"الإنياذة" لفرجيل، و"أنشـــودة رولان" الفرنســـيّة، و"الكوميديا الإلهيّة" الإيطاليّة لدانتي، وسواها...

والملاحم اليونانيّة عمومًا، تعكس منظورًا متشـــائمًا للكون والوجود، ولعلاقة الإنسان بالماوراء، لأنّها تُظهر لنا الإنسانَ "ألعوبة في أيدي الآلهة. إنّه ألعوبة قوى الأرض التي، في دورها، هي العوبات سكان الأولمب."[١] ويبدو المدهشُ مفسِّرًا للتجربة الإنسانية، لا حلًّا لمواقف معقّدة.[٢]

ب – القصـص اليونانيّ والرومانيّ: من جهة أخرى نجد نوعًا آخر ممّا يشـــبه القصـــص في الفكر اليوناني القديم، ينعكس في كتاب "كوروبيديا" Cyropédie للمؤرّخ اليونانيّ كســـينوفون Xénophon،[٣] حيث خلط التاريخ بالخيال، فشـكّل ما يشـبه القصّـة التاريخيّة التي سـتظهر في مراحل لاحقة.

وظهرت تمهيدات للقصّـــة كذلك في أشـــعار الرعاة اليونانيّة،[٤] ثمّ بشائر قصصيّة لافتة في حكايات الرحّالة عن الإسكندر ذي القرنين.

---

١ – فرنان روبير، **الأدب اليوناني**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٣، ص ٢١

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٢

٣ – هي عبارة عن قصّة حياة قورش الثاني الفارسيّ، وُضعت بطريقة قصصية، حوالَ العام ٣٧٠ ق. م. واسمها (كروبيديا) مأخوذ من اللغة الإغريقيّة القديمة، وتعني: "تربية قورش".

٤ – ظهر هذا الشعر مع ثيوقريطس Theokritos على الأرجح، ويقول بعضهم في هذا الشعر إنّ ثيثوقريطس "ينقل في قصائده عن الحقيقة، فيصوّر الواقع، ويصف أشياء ماثلة أمامه، ومناظر لها أصل في الوجود، ويتكلّم عن مجتمع معروف له، وريف يحبّه، ويحبّ كلّ مَن فيه وما فيه، يصفه وصفًا مفصّلًا ممتعًا."

وما لبث الفنّ القصصيّ أن ظهر في الأدب اليونانيّ، في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد، على الرغم من غرقه في الغيبيّات والخوارق التي كانت الملاحم تظهر فيها، كما هي الحال في قصّتي "ثياجينس وكاركيليه" (أو أسيرا الأحباش)،[1] و"دافنس وكلويه" Daphnis et Chloé.[2] وتظهر في هذه

(محمد صقر خفاجة، **شعر الرعاة**، القاهرة: دار الكتاب المصري، لا تاريخ، ص ٣٤) وقد نال هذا الشاعر شهرته بسبب هذه القصائد التي حملت اسم: شعر الرعاة لتناولها عالمهم في الطبيعة.

١ – هذه القصّة من "تأليف هليودور الفينيقيّ (القرن الثالث بعد الميلاد) وهي قصّة فتاة بارعة الجما،ل مجهولة الأصل، تعيش قريبًا من ديلفوي، تلتقي في حفلة بأمير من أمراء ساليا، فيقعان صَريعي غرام قويّ جارف، ولكنّه عَفّ، إذ يُقسمان على أن يظلّا طاهرين في حبّهما حتّى يحين الزواج، ويساعدهما قسيس مصريّ يسمّى كلازيريس —كان حاضرًا في نفس المكان (كذا) — على الرحيل إلى مصر، وتصادفهما عقبات كثيرة تتولّد عن مصادفات تخرج عن حدّ المعقول: عواصف في البحر، وهجوم القراصنة، ثمّ قُطّاع الطرق، وقوم يُحسَبون أحياء على حين هم موتى، وموتى يتكلّمون، وضُروب من السحر، وحروب كثيرة... وأخيرًا يصل الحبيبان إلى الحبشة أسرين في حرب. وبينما الأحباش على وشك الفَتك بهما في احتفال تقضي به عادة الوحشيّين، إذ يكتشف فجأة أنّ الفتاة هي ابنة ملك الناحية، فتزول كلّ عقبة في طريق زواجهما، وينعمان بحياة هنيئة، فالحبّ عفّ مكلَّل بالزواج، على حسب التقاليد اليونانيّة. وفي القصّة عِقاب الأشرار وجزاء الأخيار. والعنصر النفسيّ فقير، ضئيل في القصّة. والأشخاص يتحرّكون على حسب حوادث مفتعلة لا على حسب انفعال وتجاوب مع الحوادث والعناصر العجيبة الكثيرة، ولكنّ الأسلوب مهذّب، بل متكلِّف. وكان لهذه القصّة تأثير كبير في الآداب اليونانيّة." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٤٩٥ (ها))

٢ – هي قصّة كتبها لونجوس Longus السفسطائي (القرن الثالث بعد الميلاد)، "ومكان القصّة جزيرة لسبوس، وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين الفقيرة تُؤوي – على فترتين (كذا) متقاربتين – لقيطَين هما دافنس وخلويه، ويكبران فيشبّ الحبّ بينهما طاهرًا وفيًّا، لا يكادان يدركانه. وتتوالى العقبات في سبيل الحبّ، ولكنّ المؤلّف يجعلها في المرتبة الثانية في وصفه. وإنّما يعنى بوصف المخاطرات الغراميّة في سبيل اللقاء. وتتلخّص العقبات في غزو القرصان، وفي حَملة تفرّق بين الحبيبين، ولكن يتدخّل الإله بان Pan (إله الرعاة) لعودة المحبّ. وأشدّ ما يضيق به المحبّون الفراق، وخاصّة حين يعزلهما الشتاء في أكواخ متباعدة، ثمّ جَهلهما بملذات الحبّ حتّى يلتقي دافنس بجارة ماكرة تعلّمه إياها، ولكنّ الحبّ يظلّ طاهرًا عفًّا حتّى تزول العقبات

القصّــة أهوال كثيرة ومصــاعب عديدة، يمرّ بها الحبيبان، قبل أن ينتهي بهما الأمر إلى الزواج والنهاية الســعيدة. وقد اهتمّ الأدب اليونانيّ، على العموم، بالمسرح والشعر، أكثر من اهتمامه بالقصّة.

ثمّ ظهرت القصّة في الأدب الرومانيّ، في أواخر القرن الأوّل الميلاديّ، مع "ســـاتيريكون" Satyricon لبترونيوس Petronius.[١] وما لبثت هذه القصص أن تأثّرت بالقصص اليونانيّة.

لكنّ القصص ظلّت في كلّ ما عرضنا قريبة من الأصول الملحميّة في المخاطرات والمغامرات والخوارق التي نجدها في ثناياها. ومن الواضـــح أنّ القاصّ كان متأثّرًا إلى حدّ كبير بالشاعر الملحميّ، ولا سيّما في الخروج من الواقع واللجوء إلى الخوارق. ولعلّ الإنســانيّة في عصــورها الأولى كانت تهتمّ بمثل هذه الأحداث، لهذا السبب، ركّز عليها الأدباء السابقون.

ويبدو أنّ قصص المغامرات القديمة كانت ذات بنية قصصيّة ضعيفة وهشّة، لأنّ القارئ بإمكانه أن يقدّم ويؤخّر فيها كما يشاء، من غير أن يطرأ على القصّــة أيّ خلل، فلا وحدة لها. وهي، عمومًا، قصــص ذات نهاية ســعيدة، كما يشــاء المؤلّف والقارئ أو يشــتهي. وكان المؤلف يحبّ أن

---

١ – هي قصّة هجائيّة "تحكي مخاطرات شائنة لصعلوكين هما "أنكولبيوس" و"أسيلتوس" وخادمهما "جيتون. والقصّة نثر تتخلّلها أشعار كثيرة. وبعض المغامرات فيها تحكي حوادث جنسيّة غير كريمة، ثمّ تستعرض القصّة – في ثنايا الأحداث – التقاليد والعادات، فتصف في مأدبة "تريمالخيو" صاحب المأدبة مثالًا لمحدث النعمة المغترّ الجَلِف، وتصف كثيرًا من حِيَل السحرةِ واللصوص. وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد "نيرون" في إيطاليا، وتسخر من التكلّف في الأسلوب. وأسلوبها ينمّ عن سخرية في هجائها الاجتماعيّ (المرجع نفسه، ص ٤٩٦ (ها))

يســـتخدم في ما يكتب الفكر والخيال، وكأنّه يعادل بين تلك القوّتين على طريقة اليونانيّين. ولا ننسى الذاكرة الجماعيّة في تلك العصور القديمة، حيث كان الناس يؤمنون بالخرافات، ويعتقدون بالميثولوجيا وبالأساطير العديدة التي نُقِلَت إلينا في التراث الشعبيّ اليونانيّ القديم. لهذا السبب كانت القصّة تمزج بين الخيال والواقع، فلا بأس عندهم من بعض الخيال على اعتبار أنّ هذا الخيال الذي نجده نحن كذلك هو عبارة عن اعتقادات شـــائعة في عقولهم، طالما أنّهم لم يستطيعوا إثبات عدم وجوده.

ج – القصص الأوروبيّ حتّى عصر النهضة: كان النوع القصصي السـائد في أوروبا، في القرنين الثاني عشــر والثالث عشــر هو الملحمة، وقد سمّوها "أنشـودة الفعل"، لأنّها تروي أحداثًا حربيّة وبطوليّة.[١] وفيها تصـوير لحرب ناتجة عن عداوة أبديّة بين الخير والشرّ، ممثّلين بطرفَين معيّنَين، ينتصر فيها الخير على الشرّ.[٢] وفي أواخر القرن الحادي عشر، انتشرت رواية الحبّ التي تنقل لنا حبًّا ســاميًا، شــبيهًا بالحبّ الأفلاطونيّ، مشــحونًا بالقيم والأخلاق.[٣]

وكان أوّل عهد القصص في الآداب الأوروبيّة شبيهًا إلى حدّ بالقصص اليونانيّ، فقد تأثّرت هذه القصــص كثيرًا بما وردها في التراثَين اليونانيّ والشرقيّ، وخلطت هذا التأثّر بالروح المسيحيّة. وكانت قصص المغامرات هي

---

[١] – أمينة رشيد، **قصّة الأدب الفرنسيّ**، القاهرة: دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٦، ص ١٩

[٢] – المرجع نفسه، ص ٢٢

[٣] – المرجع نفسه، ص ٢٤

الأكثر شيوعًا، حيث نجد، على غرار القصص اليونانيّة، السحر والمغامرات الهائلة، والخوارق. ومن أبرز تلك القصص قصّة "فاوست" Faust[١] التي ألهمت كثير من المؤلّفين، حتّى في العالم العربيّ، ووضع غوته مسرحية حملت هذا العنوان، ونقلت هذه القصّة، ولكن برؤيا جديدة خاصّة بالمؤلّف، محتفظة بخطوطها العريضة.

وعلى الرغم من أنّ القصص الأوروبيّ، في تلك المرحلة، قد تأثّر بملاحم الأقدمين، إلّا أنّنا نجد فيه نزعة إنسانيّة، أقرب إلينا من الآداب الملحميّة القديمة، أو من قصص البطولات اليونانيّ والرومانيّ. وظهرت قصص البطولات أو الفروسيّة، كما أشرنا، وعلى رأسها القصّة: "أماديس دي جولا"[٢] Amadís de Gaula الإسبانيّة التي تأثّرت بها الآداب الفروسيّة

---

[١] – أصل قصّة فاوست ألمانيّ. فهي قصّة عالم من هذا البلد، اسمه فاوست، عاش في أواخر القرن الخامس عشر، "وكان كيماويًّا وفيلسوفًا، وكانت حياته عجيبة، إذ كان سكّيرًا كسولًا، ويزعم أنّ له صلةً قرابة بالشيطان، ومات في سنّ مبكّرة عام ١٥٤٣ أو عام ١٥٣٩ م.، وكان موته المبكّر – مع حياته العجيبة ونهايته القاسية – من الأسباب التي أدّت إلى ميلاد أسطورته الشعبيّة. وهي تزعم أنّ "فاوست" كان ساحرًا وذا قدرة على مخاطبة أرواح الموتى، وقد وقّع بدمع عقدًا مع الشيطان، يطمع فيها أن يُرجعَ إليه الشيطانُ شبابَه. وتحكي الأساطير أنّ "فاوست" مات طريدًا من رحمة الله، عقابًا له، كما في مسرحيّة "مارلو"، على حين تحكي أساطير أخرى [أنّه] إنّما باعَ نفسَه للشيطان ليُرضيَ رغبته في معرفة الحقائق، وأنّه عصى الشيطانَ فغُفِرَ له واهتدى إلى الحقيقة (كما في مسرحيّة "جوته"). وتوالت القصص في أسطورة "فاوست" منذ أواخر القرن السادس عشر حتّى العصر الحاضر. ومن أشهر مَن كتبوا في هذه الأسطورة "مارلو"..." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٤٩٨ (ها)).

[٢] – تروي هذه القصّة أنّ "أماديس – الابن غير الشرعي من "بريمون" واليسين – قد تُرك منذ ولادته في زورق بين أحضان المحيط ومعه سيف وخاتم. وينتشله "شانداليه" على شواطئ إيرلندا، ويتعرّف بالأميرة "أوريان" بنت "ليسفارت" ملك إنجلترا، فيتولّد بين الفتى والفتاة حبّ قويّ، ويتبادل المحبّان قبلاتٍ طاهرةً، ويقسمان على الوفاء... ولا يلبث أن يرحل "أماديس" فارسًا ليكسب المجد في مغامراته، يصحبه دائمًا خَيال "أوريان" يهوّن

الأوروبيّة. فبطلها هو الفارس الكامل الذي يحارب العمالقة والوحوش، وتساعده القوى الغيبيّة والسحَرَة، وينتصر باستمرار. وثمّة جانب ثانٍ لهذا البطل الفارس، هو الرقّة والعاطفة، فهو رقيق في حبّه، ووفيّ مخلص، يخوض الأهوال كلّها في سبيل حبيبته، ولا يهاب الموت.

وكان تأثّر أوروبّة بثقافة العرب وأدبهم، منذ العصور الوسطى، سببًا أساسيًّا في تقوية الحبّ ومغامراته في قصصهم، لأنّ وصف العاطفة في الأدب العربيّ كان كثيرًا، وكذلك تقديس العاطفة، ولا سيّما عند بعض الشعراء العذريّين، وفي بعض القصص الشعبيّ العربيّ، مثل "سيرة عنتر".

وفي القرن الثالث عشر، ظهر نوع جديد من الروايات، يرتبط "مباشرة بنموّ الحياة الجامعيّة الباريسيّة وازدهار نوع من العقلانيّة الفلسفيّة المتأثّرة بالفكر اليونانيّ والفلسفة العربيّة، وخاصّة فلسفة ابن رشد."[1] ومن أوائل

عليه الصعاب. وفي طريقه ينتصر على العملاق "أبس" عدوّ الملك، ويتعرّف الملك عليه (كذا) ابنًا له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معًا في الزورق عقب ولادته. ثمّ يرحل بعيدًا عن والديه في عالم سحريّ تنقذه منه "أرجاندا" وهي الروح المجهولة التي تتولّى رعايته، ولا يزال يتنقّل من نصر إلى نصر في مخاطراته في مختلف البلاد، حتى يتسلّم رسالته من حبيبته "أوريان" تتّهمه فيها بأنّه خانها في حبّه، وهام بغيرها، وتمنعه من الحضور أمامها. وهنا يسلك مسلك الفرسان، فيخضع بائسًا لأمر حبيبته، ويعتزل الناس ليقيم على "الصخرة المسكينة"، ويلقّب نفسه بلقب "الجميل القاتم". وسبب حزنه أنّ حبيبته جحدت وفاءه، وكان يرى في ذلك الوفاء مجدًا له، والمجد كانَ أن يموت في سبيل هذا الوفاء. وهذه سمة ظاهرة من سمات الفروسيّة، وطابع إنسانيّ لها في كلّ عصورها... لكنّ والد حبيبته "ليسفارت" وحبيبته "أوريان" يدعوان هذا الفارس "الجميل القاتم" لنجدتهما، فينتصر كذلك في مغامرات جديدة في مختلف البلدان، ويتوّج هذا النصر بزواجه من حبيبته، ثمّ بزواج فرسان آخرين في القصّة ممّن أحَبّوا. ويُنجب "أماديس" ابنًا يسمّى "اسبلنديان"، وفي النهاية تظهر الروح المستترة "أرجاندا"، وتتنبّأ بمجد الابن الذي سيكون فارسًا كذلك." (المرجع نفسه، ص ٥٠٠ (ها))

١ – أمينة رشيد، **قصّة الأدب الفرنسيّ**، ص ٢٩

روايات الحبّ التي لاقت شـهرة في النصـف الأوّل من القرن الثالث عشـر الميلادي، "روايـة الوردة" Le roman de la rose التي ألّفهـا غيّوم دي لوريس Guillaume de Lorris.

ثمّ وضـع الكاتب الإسـبانيّ سـان بيدرو San Pedro، عام ١٤٩٢ م.، قصّة "سجن الحبّ" La carcel de amor،[1] وهي رواية يحاول فيها مؤلّفها أن يركّز على مسـائل الحبّ، والشـرف، والتضـحية، والوفاء في الفروسيّة. وتُعدّ من الأدب البيكاريسكي الذي نشأ في القرن السادس عشر بإسبانيا، ثم ازدهر في أوروبا الغربيّة، خصوصًا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وقيل إنّ هذه الرواية قد تأثّرت بالمقامات العربيّة.

---

١ – في هذه القصّة (وهي رواية)، يتخيّل الكاتب "أنّه ضلّ يومًا في "سيرامورينا"، فرأى فارسًا هائلًا في يده اليسرى درع من حديد، وفي يمناه رأس امرأة مرسومة على صفحة من حجر، واضحة كلّ الوضوح (هذا الفارس تمثيل للحبّ)، يجرّ وراءه فتًى حزينًا إلى سجن (هو سجن الحبّ)، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء)، والسجن قائم على أربعة أعمدة (الذاكرة، الذكاء، والإرادة، يشدّ من أزرها العقل). ثمّ يجلس السجين على كرسيّ من نار، ويتهيّأ لوضع تاج الألم على رأسه. وهذا المحبّ هو "لوريانو" وحبيبته هي "لوريولا" التي تمتهن في بدء الأمر حبيبها، ولكن تميل إليه حين يتدخّل المؤلّف، فيتبادلان الرسائل؛ وإذا غريمهما "برسيو" يشي بها للملك، فتُحجَب "لوريولا" في قصرها. ويتبارز "لوريانو" و"برسيو" فيُهزَم الأخير، ويفقد في المبارزة يدَه اليمنى. ولكنّه يشيع أنّ الحبيبين قد التقيا في مكان مريب، فيحكم على "لوريولا" بالموت، ولكن "لوريانو" ينقذها، ويُقيم معها في حُصن، يدافع فيه ضدّ جند الملك. ويجتهد المؤلّف في التمييز بين عواطف الفتى والفتاة، إذ إنّ "لوريولا" تأبى أن تستلم إلى حبيبها لأنّها كانت مَظَنّةَ ريبةٍ بسببه، وهي تُؤْثِر الشرفَ على نفسها، فتأمره بألّا يحضر للقائها. ويُطيع الحبيب أمرَها يائسًا؛ وحين يعيب صديق من أصدقائه النساءَ بأنّه لا وفاء لهنّ، يردّ عليه الفارس قائلًا إنّ النساء سبيل تلقين الفضائل. ويموت الحبيب على أثر ابتلاعه آخر رسالة لحبيبته، وإنّما مات لأنّه لم يستطع أن يحقّق حلم سعادته في الحبّ." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٥٠١ (ها))

وتطوّرت قصـــص الحبّ كذلك مع جيوفانّي بوكاشـــيو Giovanni Boccaccio الإيطالي في عصـــر النهضـــة، فكتب رواية: "ديكاميرون" Il Decameron, cognominato Prencipe Galeotto، وتُـدعى أحيـانًا "الكوميديا البشـــريّة"، لأنّها عبارة عن مجموعة روايات، في العام ١٣٥٣ م. وتعني اللفظة "دي كامرون": الأيّام العشـــرة (ديكا، أي عشـــرة، وهيميرا/ هيميرون، أي أيّام). وبعض هذه القصص مضحك، حسن النهاية، وبعضها مفجع، ينتهي بمأســـاة. لكنّها، في بعضـــها قريبة من الواقع، لا تخلو من فروسـيّة، وعاطفة، وولاء، وحبّ، وعاطفة سـامية. والكاتب يتوجّه في كتابه وقصصه إلى النساء خصوصًا، ليسليّهنّ، لأنّهنّ محرومات من وسائل التسلية التي للرجال. وفيه مئة قصّـة تُروى خلال عشـرة أيّام، يرويها شـباب عشـرة (أعمارهم بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين): سبع نساء وثلاثة رجال.[١] لكنّ اللافت في هذه القصـص أنّ إدراك هذا الكاتب للحبّ هو أفضـل من سابقيه. وكانت قصـص الفروسيّة الموغلة في القيم والمثاليّات، قد انتشرت في الأدب الأوروبي الغربيّ عمومًا.

وجاء ســـرفانتس (ميغيل دي ســـرفانتس ســـافيدرا Miguel de Cervantes Saavedra) الإسبانيّ ، فشكّل منعَطَفًا مهمًّا في كتابة القصّة الأوروبيّة، وانتقد قصص الفروسيّة وما فيها من مبالغات وتضخيم، ومثاليّات لا تمتّ إلى الواقع بصلة. فكتب "العبقريّ النبيل دون كيخوته دي لا مانشا"

---

١ – جيوفاني بوكاتشيو، **الديكاميرون**، تعريب: صالح علماني، دمشق: دار المدى، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢١

El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha،[١] ومع أنّ معاصــــريه لم يفهموه حقّ الفهم، لجدّة ما طرَحه، لكنّه تمكّن من خلقِ وَعيٍ جديد في القصّــة الأوروبيّة، ومن تقريب هذه القصــص إلى الواقع، أكثر من أيّ وقت مضى. إلّا أنّ هذه الحملة التي شنّها سرفانتس على هذا النوع من القصص لم تتمكّن من القضاء عليها تمامًا.

من جهة أخرى مثّلت قصص الرعاة مثاليّة الحبّ الأفلاطونيّ، ولكنّها ابتعدت عن المغامرات الخارقة التي غرقت فيها القصـــص الســـابقة، إذ إنّها خلقت في أثنائها عالمـًـا يسوده الحبّ والسلام، تمثّل مَهربًا لمـَـن يريد الراحة.

١ – بطل هذه الرواية هو "دون كيخوته دي لامانشا"، وهو من صغار الأثرياء الريفيّين، "تخيّله المؤلّف وقد قرأ كثيرًا من قصص الفروسيّة، فاقتنع بها، وأخذ يناقش فيها صديقيه: الحلاّق والقسيس. واقتنع بمُثُل الفروسيّة من السلام والعدالة والحبّ، وعزم على تحقيقها في هذا العالم البائس الذي ينتظر جهوده، ويحلم هو فيه بالمجد، ثمّ يتقلّد مكانة الفارس على يدِ صاحب الفندق في الريف يُجري له مراسيم تقليد الفروسيّة في حفل ساخر. ويسير على حصانه الهزيل يحقّق المثال الذي ينشده ليرضي فتاة أحلامه "دولتينيه" التي خلقها لنفسه ولا حقيقة لها. وعندما يتحدّث عنها إلى تجّار طليطلة في الطريق يسخرون منه، فيحاربهم، ولكنّه ينهزم هزيمة مُرَّةً، ويظلّ طريح الفراش من ضربات العصا. وهنا يرى صديقه القسّ أنّ المسؤول عن جنون أحلامه هو الكتب التي قرأها عن الفروسة، فيبحث في مكتبته عنها، ويلقي بها في النار. ثمّ يجدّد دون "كيخوت" مغامراته مع رفيقه البدين "دون سانتشو". ويتخيّل دون "كيخوته" طواحين الهواء عمالقة تستعدّ لنزاله. وعبثًا يحاول "دون سانتشو" إرجاعه إلى الصواب بالوقوف عندَ مُدرَكات الحواسّ، ولكنّه يظلّ غارقًا في أحلامه... وتتوالى المغامرات الساخرة يمثّل فيها "سانتشو" الاتّجاه النفعيّ الماديّ، على حين يقف "دون كيخوته" يحلم بالمُثُل والقيم الروحيّة التي لا يرى من حوله إلّا جحودًا لها... هذه فكرة موجزة عن الجزء الأول من "دون كيخوته" الذي ظهر عام ١٦٠٥ م. وبعده بعشر سنين ظهر الجزء الثاني من "دون كيخوته"، وهو يفسّر معنى الجزء الأول ويؤكّده، ويبيّن قيمته الواقعيّة وقيمة التحليل النفسيّ لازدواج الشخصيّة، وربطها بالأحداث ربطًا واقعيًّا. وفي آخره يبقى "دون كيخوته" حَبيسًا في بيته، ويفقد الحماسة والانطلاق في عالم أحلامه الكريم المثاليّ، ويعروه حزن، إذ يفقد فتنة الحياة، وتبدو الحقائق عارية من جاذبيّتها، حزينة في مظهرها..." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٥٠٢ – ٥٠٣ (ها))

فهي تمثّل عالم الرعاة والراعيات، حيث الأخطار عاطفيّة بامتياز، والمغامرات أيضًا، لا أهوال فيها. ولكنّنا نجد فيها بعض السحر، والتنبّؤ بالمستقبل. وقد راح بعض الكتّاب يمثّلون في هذه القصص بعضَ الأماكن في بلادهم. ولعلّ أوّل من ألّف في مثل هذه القصص هو الكاتب الإيطالي سنازار Snazar وكان أنموذج قصّته: "أركاديا"[١] هو الذي نقل هذا الضرب من القصص إلى الأدب الإسبانيّ، كما هي الحال في قصّة "ديانا"[٢] لمونتمار، وإلى الأدب

---

١ – كتبت هذه الرواية حوالي العام ١٣٥٨ م. لكنّ نشرَها كان في مطلع القرن الخامس عشر. وموضوعها أنّ "شخصًا يسمّى "الوفاء" (يقصد به المؤلّف نفسَه) يتسلّى عمّا يعاني من آلام بسبب حبّه قريبةً له تسمّى "كارموزينا بونيفاتشيو"، فيلجأ إلى إقليم "أركاديا"، وهو إقليم رعاة في بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطُهر، فيسعد بمشاركة هؤلاء الرعاة حياتَهم. ويستمع إلى قصص حبّهم، ويُفضي بحزنه إلى الطبيعة والناس، ويصل بعد إلى موطنه "نابولي" ليجد حبيبته قد ماتت. وفي القصّة... معنى الهرب من الواقع إلى عامل الأحلام والسعادة في عهد الإغريق. والقصّة ذات أسلوب رفيع، مزيج من الشعر والنثر." (المرجع نفسه، ص ٥٠٥ (ها))

٢ – نُشرت هذه القصّة حوالي عام ١٥٥٩ م. وموضوعها أنّ راعية "تستجيب إلى حبّ الراعي "سيرين"، وتحقّر "سيلفان" الذي يهيم بها. ولكن في أثناء غيبة طويلة لـ"سيرين" تتزوّج بالراعي "ديلي". وحين تعود "سيرين" يتّحد مع "سيلفان"، ليتغنّيا بجمال الحبيبة التي فقداها. وتحاول الراعية "سليفاني" أن تخفّف من آلامها، وتقصّ عليهما مآسيَ الحبّ، حيث لا يهيم المرءُ أبدًا بمن يبادله الحبّ، ولا يستجيب لمن يحبّه. وتحكي بؤسَها هي في هُيامها بمن يهيم بأخرى. وهذه الأخرى تهيم بثالث... وبعد مغامرات كثيرة يلجأ المحبّون جميعًا إلى "فيليس" العاقلة يطلبون منها النصح. وفي مَرْج من المروج تحيط به أشجار الصفصاف، يجلس المحِبّون، كلّ مع حبيبته، ويتناقشون في أمر الحبّ: أهو مادّي أم روحانيّ؟ وتجحد "فيليس" كلّ نوع من الحبّ سوى الحبّ الأفلاطونيّ إذ هو حبّ محرّم، وغير مهين، وغايته حبّ المحبوب لذاته، دونَ نظر إلى جزاء أو منفعة، وهو تأمّل عاطفيّ، وهو تطلُّع إلى الجَمال الذي لا يُدرَك... ثمّ تسقي الحكيمة "فيليس" الحاضرين شرابًا تغيّر به طبائعهم، بحيث يستجيب كلّ محبوب إلى عاطفة من يحبّها، ويسلو "سيرين" عن حبّه "ديانا" التي تعاني كثيرًا بسبب غيرة زوجها. (الموضع نفسه (ها)).

الإنكليزيّ، كما هي الحال في القصّـة "أركاديا"[١] لفيليب سـيدني Philip Sidney الإنكليزيّ، وكذلك إلى الأدب الفرنســـيّ عندما كتب هونوريه دورفيه Honoré d'Urfé قصّـته "أسـتريه" L'Astrée التي نشـرها في عشـرة أجزاء، بين العـامين ١٦٠٧ و١٦٢٧ م. وهي مزيج من قصـــص الرعـاة والفروسـية،[٢] وهي مثال للقصـص العاطفيّة في أوروبة. ولم تخلُ المسـرحيّات نفسـها من تأثّر بهذا النوع من القصـص، حيث نجد في موضـوع مسـرحيّة كورناي Corneille: "السيّد" Le Cid حيث نجد صـراعًا هائلًا بين الحبّ والواجب،[٣] وكذلك في غيرها من المسرحيات.

---

[١] – هذه القصّة شبيهة بقصّة الكاتب سنزار التي تحمل عنوانها نفسه، وفيها تأثّر شديد واضح بقصّة الكاتب مونتمار السابقة الذكر.

[٢] – موضوعها أنّ سيلادون يحبّ أستريه، ولكن حين تشكّ هي في حبّه تأمر بإبعاده عنها. نتيجة لهذا يحاول سيلادون الانتحار بإغراق نفسه، "ويأبى أن يحبّ واحدة... تهيم به، ويسرع بلقاء "أستريه" مستَخفيًا في زيّ فتاة. ويبلو بلاءً حسنًا في الحرب، فيجمع بين الوفاء والبطولة، شأن المحبّين لذلك العهد. وتوقن حبيبته بوفائه عن طريق السحر، فترضى عنه، وتبادله حبًّا بحبّ." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥٠٦ (ها)).

[٣] – بطل المسرحيّة هو دون رودريغ Don Rodrigue يحبّ شيمان Chimène ابنة كونت، ولكنّه يُضطَرّ إلى قتل والدها في المبارزة، لأنّه أهان والده دون دياغ Don Diègue، ما يدفع شيمان حبيبته إلى طلب الثأر، يساعدها فيه دون سانش Don Sanche. ويذهب دون رودريغ إلى حرب العرب القوط، ويحرز انتصارًا في المعارك، مدافعًا عن أسبانيا. ولكنّ الملك يخبرها بأنّ هذا البطل قد مات في أثناء دفاعه عن "أشبيلية"، فتبوح بحبّها له أمام الملك، عندئذٍ يعلمها الملك بأنّه لم يمت، بل عاد من الحرب منتصرًا، ويعقد زواجهما. وتظهر في المسرحيّة حدّة الصراع بين الواجب والحبّ. وكان كورناي، بمسرحيّته هذه، قد خرق قواعد المسرح الثلاث، لأنّ طول الزمن في المسرحيّة، واختلاط الأنواع سببان للمخالفة، ففي التراجيديا يجب أن يموت البطل على الأقلّ، وفي المسرحيّة لا يجوز أن تتجاوز أحداث القصة أكثر من ٢٤ ساعة.

على أنّ الكتّاب الفرنسـيّين ما لبثوا أن ملّوا هذه القصـص، فقاموا بمهاجمة قصص الرعاة، تمامًا كما حدث مع قصص الفروسيّة الأوروبيّة، حين هاجمها سـرفانتس في "دون كيخوته"، فبدأوا يهجرونها، لينزلوا أكثر في كتاباتهم إلى الواقع. وقد حصـل هذا مع قصّـة "موت الحبّ" Mort d'amour لـ"جوتييه" Gauthier[١] التي ظهرت عام ١٦١٦ م.

وكان من البديهي أن يكثر ظهور القصـص غير الواقعيّة في أوروبة في تلك المرحلة، والسبب الأساسيّ اجتماعيّ في المقام الأول. فأوروبة كانت، في تلك المرحلة من الزمن، تعرف نظامًا ملكيًّا إقطاعيًّا، حيث يسيطر النبلاء على المقدّرات والمخصَّصات، ولا يناسبهم أن تتغيّر هذه الحال. كما أنّ عامة الشعب كانت، في سوادها الأعظم، أمّيّة. لذلك كان الكتّاب، من جهة، يتوجّهون إلى الخاصّة المذكورة، لأنّها هي التي تستهلك قصصهم بالقراءة، ومن جهة ثانية، كانوا لا يريدون أن يوقظوا الشعب على التحرّر من نير الفقر والتخلّف، فيُغرقونه في الأحلام والخوارق والبطولات الوهميّة، كما يمكّنون النبلاء والخاصّة من التسلية في قراءة مثل هذه القصص.

وما لبث أن ظهر، في الأدب الإسبانيّ، في القرن السادس والسابع عشر، ضرب من القصص جديد، يختلف نوعيًّا عن قصص البطولات والرعاة، ولكنّه يلتقي معه في نواحٍ أخرى عديدة، وهو ما يمكن أن نسمّيه قصص الشطّار. والمقصود به القصص التي تتناول في موضوعها عادات

---

١ – يصوّر الكاتب في هذه القصّة حبًّا ماديًّا بين راعٍ من الرعاة، غليظ الطبع، جَلِف، وراعية عاديّة. ولكنّه يبتعد عن المثاليّة في هذا الحبّ.

الطبقة العامّيّة وتقاليدها، ويكون بطلها من هذه الطبقة، حيث نجد كثيرًا من المخاطرات والمغامرات يكون فيها المؤلّف راويةً، ويرويها كأنّها حدثت له، ينتقد فيها المجتمع، وتكون حياته فقيرة تاعســة، على غرار حياة الطبقة التي ينقل، "وهو يحكم على المجتمع من خلال نفســه حكمًا تظهر فيه الأثَرَة والانطواء على النفس، وقصــر النظر في اعتبار الأشــياء من الناحية الغريزيّة النفعيّة فلا مثاليّة ولا أمل، فكلّ مَن يعارضــه هو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خيّر."[١] ولعلّ أولى قصص هذا النوع في الأدب الإسبانيّ كانت قصّة "حياة لازاريو دي طورميز وحظوظه ومحنه" La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades، المجهولة المؤلّف،[٢] وقد تأثّر فيها مؤلّفها بالمقامات العربيّة بشكل واضح، لأنّ البطل فيها يشبه بطل المقامات، من جهة، ولأنّ طريقة القَصّ نفسـها تشـبهها أيضًــا. وقد جاءت بشكل رسالة، راويها شخصيّة من شخصيّاتها. أقدم طبعاتها ظهر في العام ١٥٥٤ م.، وهي تتناول سيرة بطلها لازاريو منذ ولادته في مجتمع القرن السادس عشر. وانتشر هذا النوع من القصص في الأدب الفرنسيّ أيضًا.

---

١ – محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥٠٧

٢ – يصف فيها المؤلف على لسان لاساريو نفسه "طفولتَه وأنّه كان ابن طحّان، وسُجِن والده لانتقاصه دقيقَ عملائه، ومات في السجن. وقبيلَ موته كانت أمّه خليلة عربيّ إسبانيّ يشتغل سائسًا عند غنيّ من الأغنياء. وما لبث أن اتّهمه سيّده بالسرقة، وحوكم بسببها هو وخليلته، فاضطُرّ لاساريو أن يكسب عيشه بنفسه. فكان أوّلًا في صحبة شحّاذ أعمى، صحِبَه بعضَ الوقت، ثمّ تركَه تحت وابل من المطر بعد أن جعله يصطدم بجدار، ثمّ صار يخدم قسيسًا فقيرًا، ثمّ نبيلًا من صغار النبلاء... ويهجو دونَ رحمة طبقةَ كلّ مَن يخدمه، ويحبّ الصراحة والوضوح، ويندّد بالرياء والأثَرَة في من يعاشرهم. وبعد مخاطرات كثيرة يفضّل أن يستقلّ بحرفته، فيشتغل سقّاءً، ثمّ دَلاّلًا. ويتّخذ امرأة لا يبالي ما إذا كانت خالصةً له أم خليلة قسيس يباركهما..."(الموضع نفسه (ها)).

ومن المعروف أنّ أسبانيا كانت على اتّصال وثيق بالعرب، حتّى العام ١٤٩٢ م. تاريخ سقوط الأندلس نهائيًّا، لذلك تمكّنوا بفعل اتّصالهم وتفاعلهم معهم من أن يتعرّفوا إلى بعض النماذج القصصيّة، وخصوصًا الأنموذج المذكور، أي المقامات، فكانت ولادة هذا النوع الجديد من القصص بديهيّة، وكذلك كان ظهور الأبطال الذين هم من عامّة الشعب.

د – القصص الأوروبي في عصر النهضة ومع الرومنطيقيين:

د – ١ – ما قبل الرومنطيقيّة: مع ازدهار الكلاسيكيّة في القرن السابع عشر في أوروبة، وازدهار المسرح الذي مال إلى ضرب من التحليل النفسيّ والعاطفيّ، كما هي الحال مع كلّ من راسين Racine وكورناي وموليير Molière، تأثّرت القصّة بهذا بدورها، فدعا النقّاد والرأي العامّ إلى أن تكون حوادث القصّة ممكنة وقريبة من الواقع، وهم بهذا آخِذون عن أرسطو بعضَ آرائه التي كان تناول فيها المسرح.

ويمكننا اعتبار دانييل ديفو Daniel Defoe، مؤلف "روبنسون كروزو" Robinson Crusoe، وصموئيل ريتشاردسون Samuel Richardson أوّل أديبين إنكليزيين، في عصرهما، لم يستمدّا حبكتهما من الميثولوجيا، أو التاريخ، أو الأسطورة، أو الأدب الذي سبقهما.[1]

---

[1] – إيان واط، **نشوء الرواية**، تعريب: ثائر ديب، القاهرة: دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٧، ص ١٨

وفي هذا المجال نجد السيدة لافاييت La Fayette، في فرنسا، تنشر قصّتها المشهورة "أميرة كليف" La princesse de Clève،(١) عام ١٦٧٨ م.، وهي قصّة تتناول موضوعًا من جنس موضوعات المسرح الكلاسيكيّ، ولا سيّما مسرح كورناي، حيث تتصارع العاطفة والشرف والواجب، وينتصر الواجب على الحبّ والعاطفة.

وقد تمكّنت السيدة لافاييت من أن تقدّم عملًا جديدًا في أيّامه، لم يتمكّن كثير من معاصريها من تقديم مثله، خصوصًا في جانبه التحليليّ النفسيّ. واللافت أنّ هذه القصّة لا تتعمّد إثارة انتباه القارئ من خلال حوادثها أو مغامراتها، أو المشاعر المبالغ فيها، بل من خلال الغوص على النفس الإنسانيّة وتحليلها، وهذا أمر اشتهر به الكلاسيكيّون الفرنسيّون عمومًا، خصوصًا في مسرحهم.

---

١ – هي قصّة بطلتها فتاة تدعى الآنسة شارتر، نشأت تنشئة محافِظة صارمة، وتزوّجت بلا حبّ من أمير "كليف" الذي هام بحبّها منذ أن رآها. ولم يكد يمضي وقت قصير على زواجهما حتى التقت في مَرْقَص في قصر الملكة بالفتى دي نيمور، وهو سيّد نبيل وسيم، فأغرم بها وفتنته، وهامت به هي أيضًا. وما لبثت أمّها أن ماتت، ولكنّها اعترفت على فراش الموت لابنتها بأنّها كانت على شفير الهاوية، وبأنّ عليها أن تبذل جهدًا كبيرًا لتنقذ شرفها ونفسَها. "فتعتزم الأميرة فجأة أن تضع نفسها في كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها، فتعترف له بحبّها على الرغم منها، وبأنّها طاهرة؛ وترجو زوجها أن يرحمها ويقودَها بعيدًا عن القصر حتّى لا تلتقي بأحد، وتتوسّل إليه أن يحبّها بعد ذلك إن استطاع؛ فيستجيب الأمير لطلبها، ويتركها تذهب في قصر له بعيد عن باريس، ولكنّها لا تلبث أن تندم على اعترافها، إذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة، ويظنّ بزوجته ظنونًا آثمةً مع حبيبها. وعندما يدعوها ليؤنّبها على خيانتها، تجتهد في أن تُزيلَ ريبتَه، ويقتنع الأمير ببراءة زوجته بعد فوات الأوان، إذ يموت فريسة دائه بسبب الغيرة. ويظنّ السيّد دي نيمور أنّه سيظفر بحبيبته بعد أن مات زوجها، ولكنّها تأبى سعادةً يكون ثمنها هلاك الزوج. وتظلّ في عزلتها، فتُصاب بداء يعجّل بموتها." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥٠٩ (ها)).

ولكن، على الرغم ممّا حقّقته قصّة "أميرة كليف" من شهرة، ظلّت القصّة الأوروبيّة في تلك المرحلة متخلّفة، بصورة عامّة، عن المسرح، لأنّ الكتّاب آنذاك لم يعيروها الأهمّيّة التي أعاروها للمسرح، ولا ننسَ أنّ أرسطو واليونان الذين ألهَموا الكلاسيكيّين لم يركّزوا على القصّة، كما ركّزوا على المسرح، ولا سيّما على المأساة؛ لذلك بقيت القصّة مع هؤلاء متخلّفة في تقنياتها، قياسًا على المسرحيّة؛ فقد ظلّ الكتّاب والقراء، على حدّ سواء، لا يرون فيها أكثر من تسلية للنساء، في حين أعاروا المسرح انتباههم، فنما على حساب القصّة التي بقيّت جنسًا أدبيًّا قليل الشأن، في ذلك العصر. بيدَ أنّها كانت لها حرّيّة أكثر من المسرح، لهذا السبب نجدها في القرن اللاحق، أي الثامن عشر، تتجدّد قبله، وتتغلّب عليه.

هكذا، وجدنا أنفسَنا، في القرن المذكور، أمام قصص تهجو الطبقات الاجتماعيّة على أنواعها، وتتناول نُظُمَ المجتمع وصورته، من غير أن تهمل الحالات النفسيّة.

وقد تمكّن لوساج Le Sage من كتابة قصّة ناجحة من النوع المذكور، نشرها عام ١٧٤٧ م.، عنوانها "جيل بْلو"،[١] حيث نجد الصورة

[١] – تدور حوادث هذه القصّة "في إسبانيا، ولكن خلال هذه الأحداث يصف المؤلّف دقائق الحياة الفرنسيّة. وفي القصّة يرحل "جيل بلو" من مسقط رأسه ليدرس في جامعة "سَلامَنك"؛ ولكن تحدث له في الطريق أخطار تحوّل مجرى حياته، فيسرقه اللصوص في الطريق، ثمّ يقع في قبضة قطّاع الطرق، ويُضطرّ للبقاء معهم زمنًا، وينجح في التحرّر منهم وفي تخليص سيّدة كانت كذلك في أسْرهم. ثمّ يُتّهَم ظلمًا فيُسجَن بعض الوقت. ثمّ ينتقل في بلاد إسبانيا في بيئات مختلفة، فيخدم كاهنًا، ثمّ طبيبًا، ثمّ يختلط بالممثّلين والممثّلات، وتتغيّر حياته حتى يصبح ذا حظوة لدى الدوق دي لِرْم. ثمّ يصير بعد ذلك من رجال القصر، ويتزوّج بعد وفاة امرأته من

الإنســـانيّة أكثر تكامُلًا وعمقًا، وخالية من الخوارق والمغامرات الهائلة، على الرغم من الأحداث التي نجدها فيها. وقد هجا فيها العادات الاجتماعيّة، والأطباء والممثلين والحكّام.

ويمكننا أن نعدّ رابليه Rabelai من أبرز روّاد الفكر الحديث والقصّـة آنذاك، وخصــوصًــا في عمليه: "بانتاغرول" Pantagruel، و"حياة غارغانتوا الرهيبة جدًّا" La vie très horrifique du grand Gargantua، حيث نجد انعكاسًا لفنّ الحكاية والقَصّ وقد "غذّته الثقافة الشعبيّة التي سوف يقضي عليها التقنين الكلاسيّ فيما بعد."[١]

وظهر في منتصـــف هذا القرن تقريبًا قصـــص تُعنى بالفرد، لا بالنقد الاجتماعيّ كما رأينا قبل قليل، على اعتبار أنّ الفرد هو الوحدة الأولى للإصــــلاح الاجتماعيّ، فتناولته وحقوقَه التي يطالب بها بعد أن حرمته السلطة إياها زمنًا طويلًا، كما حرمته العدالة والمساواة والحقّ، وتناولت أيضًا سعادة هذا الفرد والتعاون الاجتماعيّ بين الأفراد، وظهرت فيها صورة الطبقة الوســطى التي صــارت قوّة كبيرة في المجتمع الأوروبيّ، ولا ســيّما الفرنســيّ، تهاجم الطبقة النبيلة التي امتصّــت دم الناس لأزمان طويلة. ومن المعروف أنّ هذا كان من أبرز ما دعت إليه الرومنطيقيّة فيما بعد، وما حاولت الثورة الفرنسيّة أن تحقّقه.

"دوروتيه" الجميلة ويُنجب منها أولادًا."(المرجع نفسه، ص ٥١١ (ها)) وفي كلّ بيئة من البيئات التي خالَطها يصف المؤلّف الحال الاجتماعية التي يراها فيها، ويهاجم نظام الحكم في فرنسا.

١ – أمينة رشيد، **قصّة الأدب الفرنسيّ**، ص ٤٧

د – ٢ – القصّــة الرومنطيقيّة: وجاءت القصّــة الرومنطيقيّة لترسّــخ الاتّجاه المذكور، فإذا بنا أمام صــورة جديدة من البناء القصــصــيّ تركّز على الفرد المحروم، وعلى الصــراع المســتمرّ بين الخير والشــرّ، الخير ممثّلًا أســاسًــا بصورة الطبيعة، والشرّ ممثّلًا بالمجتمع وصوره اللذين يُفسِدان الإنسان الطاهر أســـاسًـــا. وقد مجّد الرومنطيقيّون صـــعود أدب "متحرّر من عوائق اللياقة الاجتماعيّة الرفيعة ومن تقاليد الكلاســيّة والكلاســيّة الجديدة التي شــهدها القرن الثامن عشر."[1] ولعلّ قصّة فيكتور هيغو Victor Hugo: "البؤساء" les misérables خير دليـل على هـذا، حيـث نجـد بطلهـا جـان فـالجـان Jean Valjean خيّرًا يتّهمـه المجتمع بأنّـه لصّ خـارج على القـانون، فهو يسرق في مطلع القصّة ليأكل، فيودَع السجنَ، ثمّ يخرج منه ويحاول أن يحافظ على نفســه من غير أن ينجرف، ولكنّ الشــرطيّ المفتّش "جوبير" يصــرّ على ملاحقته وعلى إلصاق صفة الشرّ به، حتى يموت في نهاية القصّة. ومن هذا القبيل قصّـــة الإنكليزيّ إدوارد جورج بولور – لايتون Edward Bulwer-Lytton التي نشـــرهـا عـام ١٨٣٠ م. وعنوانهـا: "بول كليفورد"[2] Paul

---

١ – المرجع نفسه، ص ١١٤

٢ – في هذه القصّة يولد البطل "بول كليفورد" (وهو يحمل اسم مؤلفها) مجهولَ الأبوين، "وينشأ بين العامّة المربّين في خلقهم، ويُتَّهَم في سرقة ظلمًا... فيحكم عليه بالسجن ثلاثة أشهر. زفي سجن "برايدول" يخالط المجرمين، فلا يستطيع في سذاجته مقاومة إغرائهم. فيعلّمونه مهنة السرقة. وحين يخرج من السجن يرأس عصابة من اللصوص. ولجماله وذكائه يخالط متخفّيًا البيئاتِ الراقية، ويستطيع أن يستأثر بحبّ "لوسي براندون". ثمّ يُقبَض عليه ويحاكَم لأنّه يسرق بقوّة السلاح مع العصابة، وكان القانون الإنكليزي يحاكم على هذه الجناية بالموت. وكان عمّ الفتاة التي يحبّها قاضيًا يسمّى "براندون". وحين يهمّ بالحكم عليه بالإعدام يكتشف أنّه ابنه الذي سُرِق في مهده. وعلى الرغم من ذلك يحكم على ابنه بالإعدام، ولكن عقبَ ذلك يُعثر على القاضي

Clifford التي تصوّر مجرمًا سليمَ النفس، يدفع به المجتمع إلى الإجرام، ولكنّه يعود إلى طبيعته السليمة التي تعصمه في النهاية من الشرّ.

وكانت القصص الرومنطيقيّة تحمل هموم الإنسان، على غرار ما دعت إليه الحركة نفسها، وعلى غرار ما دعت إليه الثورة الفرنسيّة، والرومنطيقيّة وليدة الثورة المذكورة بشكل من الأشكال. من هنا انتشرت القصص التي تدافع عن المظلومين والتعساء، وتهاجم الظلم الاجتماعيّ والفوارق بين الناس.

ونجد في القصص الرومنطيقيّة أن شخصيّة المؤلّف تمثّل دورًا كبيرًا في القصّة، فالبطل الرومنطيقيّ "ليس سوى عرضٍ على المسرح للمؤلّف الذي ظلّ وراء المسرح."[1] وقد كثر في القصص الرومنطيقيّة تصوير المشاهد الطبيعيّة، لما كان للطبيعة من أهمّيّة في الفكر الرومنطيقيّ، كما ظلّ التركيز على الهموم الشخصيّة أساسًا في هذه القصص. كما ظلّت رواية الرسائل التي عُرِفَت في القرن الثامن عشر مزدهرة في القصّة الرومنطيقيّة، وكذلك كثرت القصص التي تأتي بشكل يوميّات، أو بشكل ترجمة ذاتيّة، كما هي الحال في بعض قصص جان جاك روسّو Jean-Jacques Rousseau.

ميتًا في عربته، ومعه البطاقة التي تكشف عن أبوّته للجاني: "بول كليفورد". ويستبدل بحكم الإعدام النفيَ الدائم. فيرحل "بول" إلى أميركا، وتتبعه حبيبته. وفي أميركا تتغيّر طبيعته بالحبّ، فيحيا حياة صالحة." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥١٣ - ٥١٤ (ها)).

[1] - بول فان تيغيم، **الرومانسيّة في الأدب الأوروبي**، تعريب: صيّاح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ٢/ ٢٨٧

وقد ظلّ الرومنطيقيّون يفضّــلون في القصّــة ما هو ترجمة ذاتيّة، فإمّا "أن يقصّ البطل نفسه مغامراته وعواطفه بعد وقوعها، وإمّا أن يدوّن مباشرةً في مذكّراته اليوميّة الأحداث والانفعالات... ولم يكن أيّ شكل... جديدًا: فقصّـة الترجمة الذاتيّة ترجع إلى الروايات الإسبانيّة في القرن السـادس عشـر والسابع عشر، روايات المغامرة والتشرّد؛ ورواية المذكرات اليوميّة على شكل رسائل وجدَت في فِرْتِر[١] Werther أنموذجًا يُحتَذى؛ لكنّ الرومنسيّين أغنوا هذه الأشكال الفنيّة وأفادوا منها فائدة جديدة."[٢]

كما دعت الحاجة إلى الهروب من الواقع إلى ظهور ضــرب آخر من الروايات هو الرواية الإغرابيّة التي تنقل القارئ إلى أجواء ســحريّة خاصّــة، وتمثّل له هروبًا من الحال التي يجد نفســه فيها. والرومنطيقيّة، كما نعرف، دعت إلى الهروب من الواقع، واللجوء إلى الأحلام، كفعل تعويض للذات عن النقص الذي يطالها من تشــويه المجتمع. وقد عُرفت هذه الروايات مع بروسبيه ميرينيه Prosper Mérimée، على سبيل المثال.[٣] وكانت رواية المغامرات في تلك المرحلة تمتزج وتتلاقى مع الرواية الإغرابيّة، أو التاريخيّة أو الخارقة...[٤]

١ – الرواية لفرتر الكاتب الألماني، كانت تحمل الملامح الرومنطيقيّة، وهي قصّة حبّ عنوانها "آلام الشابّة فرتر" The Sorrows of Young Werther.

٢ – بول فان تيغيم، **الرومانسيّة في الأدب الأوروبي**، ٢/ ٢٨٩ – ٢٩٠

٣ – كما في روايته "كولومبا" Colomba.

٤ – بول فان تيغيم، **الرومانسيّة في الأدب الأوروبي**، ٢/ ٢٩٦

هـ – الرواية الواقعيّة والطبيعيّة: وقام، على أعقاب الروومنطيقيّة، وكردّة فعل عليها، المذهب الواقعيّ، ثمّ الطبيعيّ، فاقتربت القصص من الواقع بشكل كبير، وظهر كتّاب قاموا بأبحاث حثيثة من أجل قصصهم، وكتبوها على أساس علميّ، ومن خلال صورة عميقة للواقع لا مكان فيها كبيرًا للخيال. وقد بدأت هذه النزعة مع بعض قصص بلزاك Balzac الذي خرج فيها عن التيار الرومنطيقيّ، وأدخل الأشياء في الأدب، "كما أدخلها التطوّر الاجتماعيّ والاقتصاديّ في الحياة العامّة."[١] ثمّ شاع مع أمثال غوستاف فلوبير Gustave Flaubert، فصرنا نرى قصصًا مختلفة عن القصص السابقة، كقصّة: "السيدة بوفاري" Madame Bovary التي تتناول قصّة امرأة تخون زوجها، وينتهي بها الأمر إلى الانتحار بالزرنيخ. فمن أجل إنجاز مشهد الانتحار المذكور مثلًا، قام "فلوبير" بأبحاث طويلة على الزرنيخ ومفعوله ليأتي مشهد روايته واقعيًّا بأكبر قدر ممكن.

ثمّ قام المذهب الطبيعيّ، بفعل تطوّر العلوم الطبيعيّة، ودخلت هذه العلوم في القصّة، كما هي الحال مع إميل زولا Emile Zola مثلًا، فإذا بالقصّة تقترب أكثر فأكثر من الواقع، بل تغوص فيه عميقًا، لتهجر نهائيًّا الخوارق والسحر اللذين رأيناهما بالشكل القديم؛ فإذا ما وجدنا قصّة تُستَوحى من التاريخ القديم، كقصّة: "سلمبو" Salambo لـ"فلوبير"، فإنّ الموضوع يكون كذلك، ولكنّ الأحداث لا تشوبها أيّة نزعة من نزعات

---

١ – ليلى عنان، **الواقعيّة في الأدب الفرنسيّ**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ، ص ٢١

الخيال المبالغ فيه، أو أيّ عنصر من الخوارق التي كنّا نقع عليها في القصص القديم، أو في الملاحم.

وفي القصص الواقعيّ، يختفي المؤلّف وراء شخصيّته، ويحرّكها من غير أن يتدخّل مباشرة في الأحداث، كما كنّا نرى في السابق، بل يركّز على الشخصيّات، وعلى واقعيّتها بقدر الإمكان، فيحلّلها ويعلّل أعمالها ليظهر صراع الإنسان مع الواقع الاجتماعيّ، ويكشف عن خفايا النفس الإنسانيّة في خلال احتكاكها وتأثّرها بواقعها المذكور، من غير أن يبتعد عن القانون الواقعيّ والطبيعيّ. وفي هذه القصص لا نجد مغازيَ أو دروسًا يقولها لنا القاصّ، بل على القارئ أن يستنتج العِبَرَ بنفسه من القصّة.

واللافت أنّ القصّة الواقعيّة قد ركّزت خصوصًا على إظهار الخير والشر في النفس البشريّة، ولكنّها شدّدت كثيرًا على الناحية الشريرة، على اعتبار أنّ الواقع يخترقه الشرّ، وأنّ الإنسان القويّ، في واقعه، يلتهم الإنسان الضعيف، من هنا نجد في أكثر هذه القصص أنّ الأقوياء والأثرياء وأصحاب النفوذ أسيرو الملذّات والترف، غارقون في الفساد بطريقة أو بأخرى، يحتاجون إلى إصلاح وإلى تغيير، وكذلك المجتمع الغارق في الفساد. حسبنا هنا أن نمثّل على هذا بمجموعة بلزاك الضخمة: "الكوميديا الإنسانيّة" La Comédie humaine التي تمثّل لنا تاريخ المجتمع الفرنسيّ في العهد الذي عاش فيه، ولا سيّما بين عامي ١٨٢٩ م. و١٨٤٨ م.، وتمثّل لنا شخصيّاته، على حدّ تعبير الكاتب نفسه، الواقع الفرنسيّ الحيّ في تلك المرحلة الزمنيّة،

وصورته التي تعثر عليها في القصص كانت سلبيّة إلى حدّ كبير، لأنّها تصوّر مجتمعًا غارقًا في الترف، بحاجة إلى إصلاح.

كما دخلت، مع الواقعيّين، صورة العمّال وطبقة البروليتاريا إلى الأدب، ولعلّ إميل زولا كان من أشهر من درس مسألة العمّال في أدبه، وفقًا لمذهبه الطبيعيّ.[١] ويمكننا في هذا المجال أن نمثّل برواية "جرمينال" Greminal[٢] لزولا على هذه الصورة.

ولا بدّ لنا من أن نشير إلى أنّ التركيز على تصوير الشرّ في الواقعيّة والطبيعيّة ليس من أجل الإغراء به، أو الإقرار بلا جدوى محاربته، بل من أجل الإشارة إلى ضرورة معالجته. وبذلك هم يشاركون الفلاسفة وعلماء الاجتماع وغيرهم في جعل الفنّ يقدّم علاجًا مفيدًا لهموم الإنسان وشجونه

١ – يزيد إميل زولا في مذهبه على المذهب الواقعيّ "أنّه يتطلّب – بعد جَمْعِ الحقائق – توجيهًا لحياة الشخصيات القصصية، بحيث تنتهي نهاية تؤيّدها الحقائق العلميّة والاجتماعية. و"إميل زولا" يعدّ جميع الواقعيين من الطبيعيين." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٥١٦ (ها)

٢ – ملخّص هذه الرواية أنّ عاملًا من الفِتيان اسمه "إتيين لانتييه" قد تمّ فصله من عمال مصانع "ليل" لأنّه أظهر آراء ذات طابع اشتراكي، فوجد عملاً في بعض مناجم فرنسا الشماليّة، حيث يقاسي العمّال أقسى أنواع الظلم وبشروط غير إنسانيّة. فما كان منه عندما تعرّف إلى هذا الواقع إلّا راح يدعو إلى تمرّد يقوم على أساس المبادئ الاشتراكيّة. فلقي من بعض العمال الذين يؤمنون بالشرف وبحقوقهم تجاوبًا، في حين أنّ الكثرة كانت فاسدة بسبب المجتمع، مثل شافال الذي كان أيضًا منافسًا له في حبّ كاترين. وتمكّن هذا من أن يسبقه إلى الفتاة ويغريها... وأضرب العمال طوال فصل الشتاء يقودهم إتيين، من غير أن تتجاوب إدارة المنجم معهم، لأنّها قدّرت أنّ الإضراب لا بدّ من أن ينتهي بسبب الجوع الذي سيشعر به المضربون. وبعد صدامات مع الشرطة، ووقوع عدد من القتلى من العمال، والفقر الذي اضطُر كثير منهم إلى العودة عن الإضراب من أجل لقمة العيش، انهارت بعض طبقات المنجم، وواجه إتيين عدوّه شافال ومعه كاترين فقتله في غضبه، وماتت كاترين في المنجم بسبب فساد الهواء، والجهد القاسي، أمّا هو فنجا، وعاد إلى باريس...

في مجتمعه. وليست القصص مجرّد تصوير للواقع، فهم يرتّبون وقائعها بطريقة تؤثّر في الشخصيّات، وتجعلها تنفعل بها وتتفاعل معها سلبًا أو إيجابًا.

و – الوجودية والعبثيّة في القصّة الأوروبية والاتجاهات القصصيّة الجديدة: مع الواقعيّة والطبيعيّة يمكننا أن نقول إنّ مفهوم القصّة قد عرف التكامل في عناصره. وقد تلاقت هذه القصّة مع الواقعية الجديدة والوجودية. إلا أنّ بينهما فارقًا مهمًّا: فالواقعيّة الاشتراكيّة كانت تعنى بتصوير الصراع بين الخير والشر، وتنتصر للخير، مع أنّها تركّز على صورة الشرّ لتبرز مساوئه، بيدّ أنّ الواقعية الأوروبية والوجودية معًا كانتا تصفان الموقف كما هو، من غير تزييف، ومن غير أن تنتصرا لطرف على طرف، بل تتركان للقارئ أن يستنتج.

وقد نتج عن هذا غير ضرب من القصص، أوّلها قصص التحليل النفسيّ، كما هي الحال مع دوستويفسكي Dostoïevski بصورة خاصّة، كما في روايته "الجريمة والعقاب"،[١] أو في قصص تولستوي Tolstoy، حيث نجد، إلى جانب التحليل النفسيّ، انتقادًا اجتماعيًّا. والضرب الثاني هو القصص الوجوديّة التي يمكن أن نمثّلها بقصّة "الغثيان" la nausée[٢]

[١] – يتناول دوستويفسكي في هذه الرواية قصّة رجل يرتكب جريمة قتل، فيقتل امرأة عجوزًا بخيلة كان يقيم عندها، لأنّه كان بحاجة إلى المال، وينتهي به الأمر إلى عذاب مرير مع ضميره، يسلّم في نهايته نفسه إلى العدالة. وفي أثناء القصّة يركّز الكاتب على تصوير حال المعذَّب النفسيّة.

[٢] – هي مجموعة يوميّات، تركّز على أمور بسيطة من الواقع، ولكنّها جميعًا تُبرز نفسيّة البطل في علاقته بالوجود، وكأنّها تحاول أن تنقل إلى القارئ قرَفَه منه.

لجان بول سـارتر، حيث نجد العلاقة الخاصّـة بالوجود، والتي يمكن أن تتزيّا بوجه سلبيّ جدًّا، يعكس اشمئزاز الكاتب الفلسفيّ من العالم، ووجوديّته.

كما نجد العبثيّة (فلسـفة العبث absurde) في مؤلّفات ألبير كامو Albert Camus، وعلى رأسـها رواية "الطاعون" la peste التي تصـوّر لنا ضـربَ وباءٍ الطاعون لمدينة وهران الجزائريّة، من غير سـبب مفهوم، ووقوع الضـحايا بالآلاف بسـببه، ثمّ انتهاء تلك الأزمة كما بدأت، بشـكل عبثيّ. واللافت في تلك الرواية أنّ كلّ ما يحصـل فيها إنّما يكون سـببه بلا معنى، وبلا منطق، وهذا من أسس الفلسفة العبثيّة ونظرتها إلى الوجود.

لقد ركّزت القصّـة الوجوديّة على علاقة الإنسـان بالوجود، وعلى موقف الكاتب من هذه العلاقة، ولكنّها لم تقدّم، في موضوعها، للقارئ أيّ حلّ، بل تركته في مهَبّ تسـاؤلاته يبحث هو بنفسـه عن الحلّ، ويعاني ما عاناه المؤلّف في موقفه العامّ.

ولعـلّ من أبرز الكتّـاب العبثيّين فرانز كـافكـا Franz Kafka، وخصـوصً في قصـته "المسخ" Die Verwandlung،[١] حيث اللامتوَقَّع واللامنطق. وفي قصص كافكا لا تعود الشخصية ذاتًا بالضرورة، أو شخصًا محدَّدًا، بل قد تصـير مجرد رقم، كما هي الحال في قصـته "الحُكْم" Das Urteil،[٢] حيث البطل رقم لا اسم له.

---

[١] – هي قصّة رجل يستيقظ، فيجد نفسه قد صار دودة كبيرة، بلا سبب، ويظل يفكّر في نفسه كذلك، وفي علاقته بالناس، من غير أن يكون لكلّ ما في القصّة أيّ منطق، حتّى ينتهي الأمر بالرجل الدودة إلى الموت.

[٢] – هي قصّة محاكمة مجموعة من الأشخاص، ولكنّ كلّ ما يحصل فيها خالٍ من المنطق، من التهم، إلى الأحكام، إلى تصرّفات الأشخاص.

وقد لا يدرس القاصّ المشكلاتِ الاجتماعيّة والأبعاد النفسيّة العاديّة في الشخصيّة والناس، بل قد يرى أن يسلّط الضوء على حال نفسيّة خاصّة ومحدّدة، أو إبداء رأيه في أمر من الأمور النفسيّة، فيصير للخيال دورٌ كبير، وتُستَحضَر الأمور والمسائل العجيبة أو الأساطير، من أجل تجسيم الحالات المنويّة دراستها، كما هي الحال، مثلًا مع رواية "يوليسيس" Uysses لجيمس جويس James Joyce التي نشرها في العام ١٩٢٢، والتي تجسّد خلاصة ما عاناه الفكر الإنسانيّ بين الحربين العالميّتين، وخلاصة التحليل النفسيّ للطويّة البشريّة.(١)

على أنّ التحليل النفسيّ لم يكن هو التيار السائد في القصّة الجديدة وحده، بل يمكننا أن نقول إنّ الأسلوب الروائيّ الجديد قد فقدَ حبَّ التفسير والإيضاح، لأنّه رأى أنّ الحاجةَ إليه قد تلاشَت. فقد نَحَت الرواية الجديدة أكثرَ من منحى، ولكنّها في معظم الأحيان قدّمت نصًّا مشظّى، أي أنّه يتراءى فُتاتًا ونثَرًا للقارئ، أجزاءً من الواقع المحيط، وعليه هو أن يعيد تجميع

---

١ – يكشف الحديث النفسيّ، في هذه الرواية، "عن صدى التجارب الإنسانيّة المضطربة في الفكر المكبوت. ويُناظِر المؤلّف بين حوادث قصّته التي تدور في إيرلندا، وبين حوادث الأوديسا... وحوادث القصّة لا يسودُها المنطق، ولكنّ هدفَها الإيحاء والرمز. والحوادث تعِلّة لتأمّلاتٍ نفسيّة يصعب تحديدها والإفضاء بها لدقّتها. وفي أواخرها يتعارف البطلان "بلوم" و"ستيفن" أنّ الثاني ابن الأوّل نظير "يوليسيس" الأب وابنه "تليماك" في "الأوديسا". وهذه الأوديسا الحديثة تنتهي بأفكار في الزمن والحياة والإنسان، ثمّ تُختَتَم بحديث نفسيّ طويل لامرأة "بلوم" التي استيقظت من نومها ووجدت زوجَها قد تأخّر عنها في عودته من يومه، ويتبيّن من الحديث أنّها "بنلوب" غير الوفيّة. هذا ولا بدّ من الرجوع إلى الأصل الإنكليزي، ثمّ إلى: M. stuart Gilbert: James Joyce's Ulyses للوقوف على فلسفة المؤلّف كاملة وعلى معاني رموزه الأسطوريّة." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث** ، ص ٥٢٠ – ٥٢١)

أجزائه التي تظهر أمامه كالفسيفساء، أو يقدّم نصًّا غيرَ مكتمل، ويترك للقارئ أن يتصوّر نهايته.

ومن البديهيّ، حين لا يعودُ الكون مستقرًّا، وحين يستقرّ الخوف من انهيار كلّ الأفكار الراسخة، "ويهتزّ الاقتصادُ، وينفجر الكون بفعل الحروب، أن يفقد الوصف المتمسّك بقواعد الفنّ جاذبيّته، ويبدو كاذبًا، لأنّ الإنسانَ نفسه لم يعد مطمئنًّا."[١] هكذا انهارت المثُل الأدبيّة القديمة إلى حدّ كبير، بدءًا بالمرحلة التي أعقبت الحرب العالميّة الأولى، لتحلّ محلّها مُثُل أدبيّة جديدة، مع السرياليّة والوجوديّة، والعبثيّة، وسواها من الحركات الفلسفيّة والفكريّة والأدبيّة. وقد شكّل كتاب "الغثيان" la nausée لجان بول سارتر Jean – Paul Sartre الذي صدر في العام ١٩٣٨ م.[٢] ضربةً مؤلمة للرواية القديمة التي سبقته، لأنّه أعلن بشكل مثير للصدمة نهاية الرواية بشكلها المعروف، وفتح الأفق واسعًا أمام كتابة اللارواية، على حدّ تعبير سارتر نفسه، في كلامه على كتابات آلان روب غرييه Alain Robbe-Grillet.

وفي الواقع، فإنّ "تبدُّل الأسلوب الأدبيّ مرتبط بتبدّل النيّة الأدبيّة. إنّ الأدب بدل أن يصف موضوعًا محدّدًا... يجعل المشكلات الكبرى التي تحلّها

---

١ – ر. م. ألبيريس، **الاتجاهات الأدبيّة الجديدة**، تعريب: جورج طرابيشي، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠، ص ٢٠

٢ – كتاب هو رواية خاصّة بشكل يوميّات، تتناول تأملات رجل في الوجود، وتطرح من خلال منظاره الأشياء اليوميّة التافهة مسائل ميتافيزيقيّة خطيرة، يشكل طرحها همًّا سارتريًّا كبيرًا، وتوصل كلُّها القارئ إلى فكرة عبثيّة الوجود والحياة.

البشـريّة محسـوسـةً، عن طريق واقعيّة لا أهميّة لها، (و)لا تختلف في نوعها عن السابقة، لكنّها محسوس بها من خلال أصدائها بطريقة مخالفة."[1]

إنّ القصّة الجديدة تمثّل أنموذجًا جديدًا للفكر الإنسانيّ، وللواقع الذي يعيش فيه الناس. فهي عدوّ التنظيم والمنطق العقلانيّ من جهة، وهي من جهة ثانية، لم تعد تقوم على أســاس أنّ الواقع مترابط ومتكامل، بل تجده، على العكس من ذلك، متقطّعًا، متناثرًا، تتنافر أقســامه. وهكذا فإنّ الشخصيّات التي تعيش فيه لا تتشابه. لقد "كانت الرواية التقليديّة تصوّر شخصيّاتها وكأنّها كائنات منسجمة، متلاحمة، لها "سيكولوجيا" لتدرس، أمّا رواية القرن العشــرين، فتقدّم بشــرًا تمّت تعريتهم من كلّ ثوب، وانهارت الأســس التي كانت تقوم عليها تمثيليّاتهم؛ وباتَ الأبطال الأدبيّون غيرَ متنكّرين في إهاب المنطق والمواصفات."[2]

لقد حلّ القلق محلّ الاطمئنان في النفس وفي المجتمع، ولم يعد اليقين الســابق ملائمًا للذات في هول العالم الجديد بكلّ ضــجيجه وتعقيداته: صــارت صــورة العالم غيرَ مســتقرّة، لذلك لا مكان فيها لليقين التامّ، ولا للطمأنينة. "كان عدم الاستقرار سائدًا بقدر سيادة العبقريّة. ونحن نشعر بهذا القلق الأنيس، الذهني، الصــاحي في "الأطفال الرهيبون" وفي "توما

---

[1] – ر. م. ألبيريس، **الاتجاهات الأدبيّة الجديدة**، ص ٣١

[2] – المرجع نفسه، ص ٦٣

الماكر" لكوكتو، وفي "الشـيطان في الجسـد" لراديغيه، وفي "إتيين" لمرسـيل أرلان."[1]

حلّ الااستقرار في أدب القرن العشرين محلّ الاستقرار، وتغلغل القلق إلى كلّ شيء، وراح الإنسان يعيد النظرَ في جميع المسائل التي كانت من قبل حقائق مُسـبَقَة. لم تعد قِيَم الشـرف القديمة مقبولة، بل صـارت، في نظر الكتّاب الجدد، أشـبه بالتهريج الاجتماعيّ. وقد سـقط مفهوم الأخلاق القديم أيضًا، والشرف جزء منه، وصار الهرب منها أمرًا مألوفًا، كما نرى مع لـوتـريامـون Lautréamont (إيـزودور دوكـاسّ Isodore Ducasse) والسرياليّين ونيتشه Nietzsche (في فلسفته الأخلاقيّة)، وسارتر وكامو... على أنّ القيمة الأخلاقيّة الجديدة يمكن أن نلخّصها بالصدق: الصدق في التفكير، وفي الرؤيا، وهو صدق يعادي المراءاة التي كان يمكن أن نعثر عليها من قبل في كثير من المواقف، ولا سـيّما تلك التي كانت تتملّق الفكرين الدينيّ والسياسيّ، بَلْهَ الاجتماعيّ، خوفًا من أن تُنعَتَ بالمُـروق. من هذه الزاوية يمكن أن نعتبر الصـدق المذكور يختصـر الأخلاق في تفكير هذا القرن.[2]

---

[1] – المرجع نفسه، ص ٥٤

[2] – يمكننا أن نقول "كما عاش القرن السابق "نقد العقل الخالص" يعيش عصرنا على "نقد الأخلاق"."(المرجع نفسه، ص ٧٠)

والأخلاق التي نتكلّم عليها هنا هي ضـرب من الأخلاق المجازفة، إذا صـحّت التسـمية. إنّها تواجه الأخلاق التي تماشـي القانون وتسـايره، على النحو الذي كان في الماضي، وقد أشرنا إليها قبل قليل.

من جهة أخرى، صـارت للعمل، في أدب القرن العشـرين، ولا سـيّما في القصص والمسرح، حاجة ملحّة، أيًّا يكن نوع هذا العمل، ولو كان عبثيًّا. فعند كامو، مثلًا، يكشـف العمل عن حقيقة لا يستطيع الإنسـان أن يعرفها إلّا عند الموت، وهي أقوى من باقي الحقائق، ويكشـف من خلالها شـجاعته وقوّته، فيستطيع أن يواجه الموتَ والذلّ. وهكذا، فإنّ "العالم الذي سيسـلّط الضوء على شـجاعة الإنسـان، أي على القيمة الوحيدة التي تبقى له بعد أن ضـاعَ كلّ شـيء، إنّ هذا العالم ينبغي أن يكون من حيث تعريفه عالمًـا عبثيًّا."(١) لقد باتت أعمال الشـخصـيّات في الرواية، عمومًا، والأحداث نفسها تتحكّم بها آليّة خاصّة تتمركز جميعها حول فكرة نضاله، من أجل أن يتحرّر من كلّ ما يعيق إرادته.

لقد صـار الفنّ وسـيلة للخلاص، ولكن بطريقة جديدة. صـار فِعلًا، لا مهربًا إلى ملكوت الخيال. صـار ضـربًا من الالتزام الذي يكشـف موقفًا ويعبّر عن إرادة. وهو، بهذا الأمر، يكشف عن الوجه الأساسيّ للحياة.

والكاتب الحديث، في كثير مما يقدّم، إنّما يعبّر عن مسألة "القدر" التي اتّخذت لها طابعًا أكثر حِدّة من قبل. فالشـخصـيّات التي تحرّكها الأهواء، والتي يُلقى بها في جرائم أو أعمال عبثيّة، أو التي تحترق في هواجسـها، تظهر

---

١ - المرجع نفسه، ص ٧٩ - ٨٠

كالدمى التي يحرّكها القدر، من هنا الحسّ المأسـويّ في الرواية الحديثة. ولكنّ الكاتب الحديث، وعلى الرغم من اهتمامه بدلالات الكائنات والأحداث، لا يمكننا اعتبارها هي ما يصـــف مباشـــرة، "إنّه لا يســـتطيع إلّا أن يوحي بالـدلالـة إيحـاءً، إلّا أن يجعلهـا تنبجس من الوقـائع الروائيّة التي تحدث على صعيد الوجود."[١]

هكذا، يمكننا اختصــار توجّهات الرواية الجديدة منذ النصّــف الثاني من القرن التاســـع عشـــر، بالاتجاهات الآتية: الواقعيّة والطبيعيّة اللتين مثّلتا نقلًا للواقع بعنفه، ولكن بتقنيّة الملاحِظ والناقد، والرومنسيّة الجديدة المشـوبة بطابع روحيّ خصـوصًـا، كما هي الحال مع بروسـت Proust وأندريه جيد André Gide وسانت اكسوبيري Saint Exupéry، والواقعيّة الجديدة التي تجعل من العمل الملتزم أســـاسًـــا لرؤيتها، كما هي الحال مع أندريه مالرو André Malraux، والعبثيّة كما هي الحال مع الوجوديّين خصوصًا، وعلى رأسهم كامو، والرفضيّة التخريبيّة (والتخريب هنا هو التزام بالعمل)، كما هي الحال مع الدادائيّة والسرياليّة.

ونلفت إلى أنّ بنية الرواية الجـديـدة تختلف عن بنية الرواية القـديمـة، وتحديدًا حتّى جيل الواقعيّة، لأنّها نَحَت منذ أوّل القرن العشـــرين منحى ما أسماه بعضـــهم اللارواية، بمعنى أنّها قضـــت على المنطق المتحكّم بالأحداث، وعلى النموّ الطبيعيّ للشـــخصـــيّات، وعل الســـياق الروائيّ بمفهومه القديم. وصـارت الرواية أجزاء ملتمّة على بعض، توحي بالتناثر، ولكنّ شـيئًا جوهريًّا

---

١ – المرجع نفسه، ص ٩٨

يجمعها ويلمّها في سـياق خاصّ، هو ذلك الخيط الخفيّ في موضـوعها الضـارب في أعماق الواقع، حتّى صـارت كأنّها مرآة مكسـورة، قِطَعُها على الأرض، متناثرة هنا وهناك، ولكنّها قِطع لمرآة واحدة متكاملة، على القارئ أن يتولّى لَمّهـا والنظر إليهـا. إنّها روايـة بلا مركز، كما هي الحـال في رؤيا التفكيسك التي سادت فكر ما بعد الحداثة.

ز – الرواية الجديدة/ تأريخ وتحديد: لا بدّ من أن نتسـاءل في هذه الدراسة عن الجديد الذي قدّمته القصّة والرواية الحديثتين.

للإجابة عن هذا نقول إنّ كلّ شـيء في القصّـة القديمة كان منطقيًّا ومعقولًا ومقبولًا بالنسبة إلى الزمن الذي كُتبَت فيه، بل كان مبسَّطًا إلى حدّ كبير، ذلك لأنّ القصّة كانت عبارة عن قصّة وأحداث وشـخصيّات، حتّى جاء بروسـت وجويس اللذين نَحَيا بالقصّـة نحو مضـامين جديدة، مختلفة عن تلك التي عولجَت في ما مضـى. ولم يلبث سـارتر أن فرض، بُعَيد الحرب العالميّة الثانية، رؤيته الخاصّـة للأدب الملتزم، ونسـف قدسـيّة الكاتب الذي كان يسـيطر على شـخصـيّات من إبداعه ليصـير كاتبًا ملتزمًا بالصـراع السـياسـيّ والاجتماعيّ، يخدم وجهة نظر معيّنة، تسـتطيع أن تغير العالم نحو الأفضـل. على أنّ جماعة الكتّاب والعلماء قد أعلن،ت عندما انتصـف القرن العشـرون أنّ الأدب، بعكس ما يقول سـارتر، لا علاقة له بالتاريخ، وأنّ التاريخ يتغيّر وحده، بينما يظلّ الأدب هدفًا بحدّ ذاته، لا إيديولوجيّة معيّنة؛ فإذا كان يخدم شيئًا فهو يخدم نفسه، ولا يخدم الإيديولوجيا.

ثمّ ظهر مجموعة من الشـــبان اتّخذوا، منذ البداية، اســـم "مدرســـة النظرة"، وما لبثوا أن غيّروا هذا الاسم ليصير "الرواية الجديدة".

صـحيح أنّ موجة الرواية الجديدة بدأت بالظهور مع أوّل عمل لها في العام ١٩٣٨، وهو مجموعة قصـص ناتالي ســارّوت Nathalie Sarraute القصـــيرة جدًّا التي تعرف باســـم "انفعالات" Tropismes. ولكن عام ١٩٥٢ كـان البـدايـة الحقيقيّة التي أدخلـت الاتجـاه الجـديـد كلّه في تاريخ الأدب. ففي هـذا العام بيعَت ١٠٠ نســـخة من أعمـال الرواية الجـديدة، وتُرجِم ثلاثة عشـــر عملًا إلى اللغات الأجنبيّة. أمّا في العام ١٩٥٧ فقد فازت رواية "التغيير" La Modification لميشـال بوتور Michel Butor بجائزة الرواية الفرنسـيّة. ولعلّ هذا الكاتب هو أوضـح كُتّاب الرواية الجديدة على الإطلاق، وأســـهلهم، وأغنـاهم، حتّى إنّ ثلاثـة من رواياتـه تُعَدّ، في الحقيقة، همزة وصـل بين الاتجاه التقليديّ والموجة الجديدة، فلا هي متمسّكة بعناصر الرواية المعروفة، ولا هي مُغرِقَة في مجاهل الرواية الجديدة.

أمّـا رواياتـه الثلاثـة فهي: "ممرّ ميلان" Passage de Milan (عـام ١٩٥٤)، و"اســـتعمـال الزمن" L'Emploi du temps (عـام ١٩٥٦)، و"التغيير" (عام ١٩٥٧). وهي تجمع كلّها بين الوصـف والسـرد. وفي مسـألة الرواية الجديدة، يقول ألان روب غريّيه alain robbe-grillet: "ســتصــبح

الأشـــياء والإشـــارات... قويّة ثابتة حاضـــرة دائمًا، وكأنّها تســـخر من دلالاتها."[١]

وعلى الرغم من تزايد عدد القراء والكتّاب معًا فإنّ الرواية الجديدة تعاني ظاهرتين عالقتين وخطيرتين: الأولى أنّ تزايد عدد كتّابها أوجد مُدّعينَ كثُرًا أساءوا إليها، والثانية أنّ القراء استَبَقوا الكُتّابَ إلى الصدام المباشر مع هذا الإنتاج الغامض من غير عون أو تفســـير، فكانت النتيجة عدمَ اقتناع كامل بالاتجاه الجديد وصل إلى حدّ رفضه والثورة عليه. ومع هذا يصبح من الخطإ أن نقرّر انتماء الجميع إلى مدرســـة واحدة يندرجون تحتها ويطبّقون قواعدها. بل ليس من المبالغ فيه أن نقول إنّ كلّ كاتب قد صـــار مدرســـة مستقلّة عن الآخر، تمامًا كما هي الحال بالنسبة إلى الشعر الحديث منذ ما بعد السرياليّة.

وهذا الخطأ هو الخطأ نفسه الذي وقع فيه النقّاد الفرنسيّون في القرن السـابع عشـر عندما أطلقوا على موليير وراسـين وبوالو Boileau ولافونتين La Fontaine اســـم "الأصـــدقاء الأربعة". فالواقع أنّهم كانوا معاصـــرين لبعضـــهم، ولكنّهم لم يكونوا ينتمون إلى اتّجاه واحد. صـــحيح أنّ القاســـم الأكبر في أعمالهم كان مشتركًا (القواعد الكلاسيكيّة)، غير أنّه تمّ بلا ترتيب أو تدابير. وثمّة خطأ آخر كثيرًا ما وقع فيه دارســـو الحياة الأدبيّة والفنّيّة هو

---

[١] – آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، تعريب: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ، ص ٢٩

الأخذ بفكرة التأثّر في الأجيال اللاحقة لا يمكن تجاهُله، ولكنّ توارد الخواطر كثيرًا ما يحصل مع أبناء الجيل الواحد.

وفي حالة الرواية الجديدة نجد أن كتاب ناتالي سارّوت "عصر الشكّ" L'Ère du soupçon ظهر مع مقال آلان روب غْرِيّيه، ومع أنّ المقال والكتاب معًا هما بمنزلة بَيان للرواية الجديدة، إلّا أنّ أولى روايات بوتور قد صدرت قبلهما، وكذلك رواية كلود سيمون Claude Simon "الغشاش" Le Tricheur التي تُعَد واحدة من روايات الموجة الجديدة قد ظهرت قبلهما بتسع سنوات.

هكذا نجد أنّ الرواية الجديدة، بشكلها ومضمونها، تختلف كثيرًا عن الرواية التقليديّة، بمقدار ما تختلف من كاتب إلى آخر من كتّاب هذه الموجة نفسها. والواقع أنّ الصفة "جديدة" لم تُطلق على نوع محدَّد من الرواية، له عناصره وقوالبه، بمقدار ما أطلقَت على كلّ ما هو جديد في الرواية النفسيّة التي ظلّت مسيطرة على الإنتاج الروائيّ، إلى أن سلّمت قيادته لطلائع الرواية الجديدة.

ولكن ماذا في الرواية الجيدة؟

لقد كان عنصر الزمن هو العمودَ الفقريّ للرواية، من القرن الثاني عشر حتى النصّف الأوّل من القرن العشرين، عندما بلغت الرواية ذروتها مع بروست وجويس وكافكا وسارتر وكامو، ثمّ انفجرت موجة الرواية الجديدة، فأعلنت ثورتها على الزمن، وحطّمت مضامين الرواية التقليديّة، سواء أكانت اجتماعيّة، أم نفسيّة، عن طريق إلغاء الفعل والفاعل من الأولى، والشعور

واللاشعور من الثانية، ونَحَت نحوَ إلغاء كلّ ما هو حيّ، كالإنسان والحيوان والنبات، لتُبقيَ على الجَماد، أو على كلّ ما هو شيء.

والقصّة الحديثة لا تصوّر فعلَ الإنسان في شيء، ولا تفاعله معه، أو انفعاله به، بل تكتفي بوصف الشيء كما هو في العالم، من غير أن تخلع عليه صفات إنسانيّة من قبيل التشبيه والاستعارة، وإلّا فقد هذا الشيء وجوده الفعليّ، وأصبح شيئًا مغايرًا لا وجود له إلّا في رأس الكاتب. وبهذا حلّ "المكان" في الرواية الحديثة محلّ الزمان، طالما أنّ الأشياء مرهونة في وجودها بالأوّل، لا بالثاني. أمّا شخصيات الرواية الجديدة، كما يقول غريّيه، "فسيكون باستطاعتها التمتّع بالعديد منم التفسيرات الممكنة... وبينما التفسيرات – التي يفرضها المؤلّف – البطل التقليديّ وتحتكره وتحطّمه وتقذف به باستمرار إلى عالم آخر غائب غير مادّيّ وغير ثابت، سيكون بطل المستقبل، على العكس، حاضرًا هنا، وستكون التفسيرات غائبة ومفترضة في مواجهة حضور البطل، بل ستبدو عديمة الجدوى، زائدة عن الحاجة، وغير أمينة."[١]

وكان لا بدّ، قبل القيام بهذه الثورة، من الإحاطة بتلك القوالب الجامدة التي فرضها النقّاد، وانحصر فيها الكتّاب، مثل الشخصيّة، والقصّ، والشكل، والمضمون، والحُبكة، وما إلى ذلك... فالشخصيّات البطوليّة نزعة بورجوازيّة، انتهت بانتهاء المجتمع البورجوازي، والقصّة المنطقيّة صورة لتطلُّع البروجوازية إلى الهدوء والطمأنينة والاستقرار. أمّا تلك التفرقة الزائفة بين

---

١ – آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، ص ٢٩ – ٣٠

الشـــكل والمضـــمون، فليســـت إلّا تعبيرًا عن التفرقة الطبقيّة داخل المجتمع الواحد.

أمّا كتّاب القصّــة الجديدة، فهم يؤمنون بذوبان الفرد في المجتمع، كما يؤمنون بالكفاح الطويل والنضــال المســتمرّ، لهذا الســبب ضــربوا بالطمأنينة وبالاســـتقرار عرضَ الحائط. وآمنوا بإزالة الفوارق بين الطبقات، لهذا أبطلوا تلك التفرقة الشـائعة بين الشـكل والمضـمون، وذهبوا إلى القول بأنّ مضـمون العمل الفنيّ هو شــكله. والواقع أنّ القصّــة الجديدة تنقســم مدرســتين غير متصـارعتين: الأولى تسمّى "مدرسـة النظرة"، وهي تجعل من الشـيء، لا من الإنسـان، موضوعًا لها، فتحاول وصفه بالطريقة الطبيعيّة المباشـرة؛ وروّاد هذه المدرسة هم: آلان روب غْرِيّيه، وكلود سيمون، وميشـال بوتور، ويتّخذون من غوســتاف فلوبير قاسمًا مشــتركًا، يفيدون منه في ترســيخ أســس مدرســتهم "الطبيعيّة الجديدة". أمّا المدرســة الثانية فتســمّى "الباطنيّة" (أي الداخليّة)، ويتّخذ أفرادها من المونولوج (الحوار الداخلي) الذي يصــف الشــيء أيضًــا محورًا تقيم عليه أعمالها، وطابعًا تتّسم به وحدها. ويمثّل هذا الاتّجاه صـموئيل بيكيت Samuel Beckett، وناتالي ســارّوت التي تتّخذ من بروسـت مثالًا لها. هذا هو تفســير الرواية الجديدة كما يحلو لبعضــهم. أمّا بعضــهم الآخر، فيرى أنّ الرواية الجديدة ليسـت أكثر من تعبير حضـاريّ عن حال حضـاريّة، تعبير لاواقعيّ ولامعقول عن حال الغربة والضـــياع واللاجدوى (العبث) التي يعيش فيها إنسان ما بعد الحرب العالميّة الثانية.

فإذا كانت رواية الخمسينات من هذا القرن قد عبّرت عن أزمة إنسانها في إطار تقليديّ فإنّ الرواية الجديدة جاءت لتلائم بين الشكل والمضمون، لكي تكون أكثر اتّساقًا. ولئن بدت هذه الرواية، في صورتها النهائيّة، غير متّسقة، فتلك هي غايتها: التعبير عن عدم اتّساق الكون، بما فيه الإنسان نفسه، وإلغاء وجود الزمان، وتفكيك تسلسل الأحداث وروابط اللغة، ثمّ إحلال الإشارة والحركة والصمت محلّ الكلمات، أو وضع هذه الكلمات بطريقة متناثرة، ضائعة، لتعبّر أصدق تعبير عن الإنسان ذاك الغريب الضائع في هذا الكون. ويمكن ربط هذه الرواية بالمنهج الفينومينولوجيّ (أو منهج وصف الظاهرة/ الظاهريّ) كما وصفه الفيلسوف الألماني إدموند هسرل Edmond Husserl.

إنّ كتّاب الرواية الجديدة يكتبون من غير أن يهتمّوا باستدلال أو استنتاج أو حكم؛ فعلى القارئ أن يستدلّ ويستنتج ويحكم بملء حرّيّته. ذلك أنّ هؤلاء الكتّاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القارئ، وبينهم وبين العالم؛ فلا علاقة أو رابطة قبل أن يبدأوا بالكتابة، ولا أسباب ولا نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة. والحقيقة أنّهم لا يبدأون ولا ينتهون، بل يصبّون رؤاهم التي جاءت معقّدة، أو غير منطقيّة، لأنّها تعبير صادق عن الواقع الخارجيّ المعقّد وغير المنطقيّ. ومفتاح القصّة الجديدة، كما يقول آلان روب غريّيه، هو الشخصيّة التي ليس لها ماضٍ، ولا قدر، بل هي شيء في سبيل الاكتشاف، يتشكّل عبر القارئ، بوصفه الشخصيّة الوحيدة الحسّيّة في الكتاب.

ولكن كيف يمكن للقـارئ أن يقتحم عـالم الروايـة الجـديـدة من غير مفتاح، ولا سـيّما إذا كانت سـلسـلة الأفكار القديمة لا تزال تسـيطر عليه، كـالموضـــوع الذي له بداية ووســـط ونهاية، والعُقَد التي تتكوّن وتنفرج، والشـخصـيّات الواضـحة المعالم التي تكاد أن تكون أنماطًا، وكوصـف بلزاك العميق، وتحليل دوسـتويفسـكي الدقيق، وكسـيكولوجيّة بروسـت، وتيولوجيّة برناردوس Bernardos، وإيديولوجيّة سارتر.

القصّة الجديدة هي، في الواقع، لغة الصمت، فكيف يمكن أن يقرأها مَن لم يتعلّم حروفها؟ أمّا سـارتر، فقد أطلق على الرواية الحديثة، كما سـبق أن أشـرنا، مصـطلح "اللارواية" (أو: ضـدّ الرواية)، وعرّف أحداث الرواية الجديدة بأنّها روايات خياليّة، تقدّم لنا شـــخصـــيّات وهميّة، وتقصّ علينا قصصها. ولا يعني هذا أنّ الرواية الجديدة قد نبذت القيم والمبادئ والأخلاق كما نبذت الشكل القديم الذي كانت تعرض بوساطته المضامين الإنسانيّة.

الشـــخصـــيّات موجودة، ولكنّها موضـــوعة في ظروف لا يشـــرطها الكاتب. والأشـياء موجودة، ولكنّ الكاتب لا يكشـف لنا عن كُنْه العلاقة بينها وبين الإنســان. كلّ ما في الأمر أنّ هذا الوجود خفيّ، لأنّه كامن وراء جدار اللاحقيقة، على حدّ تعبير سارتر.

لقد بدأت ملامح الرواية الجديدة بالظهور من حوالي عام ونيّف، هذا إذا اعتبرنا نقطة انطلاقها انفعالات ناتالي سـارّوت التي كتبتها عام ١٩٣٨، أو منذ أكثر من خمســين ســنة، إذا جاز لنا أن نعتبر رواية "صـورة مجهول"

لســـــارّوت هي البداية الحقيقيّة لهذه الموجة الجديدة؛ وبعدها بدأت الموجة تزحف.

كتب كلود ســـيمون "الغشّـــاش" le tricheur عام ١٩٤٥، ثمّ مارغريت دورا Margueritte Dura رواية "قنطرة في مواجهة الباســـيفيك" Un barrage contre le Pacifique عام ١٩٥٠. وكتب صـــموئيل بيكيت "مولوي" Molloy عام ١٩٥١، وميشـــال بوتور "ممرّ ميلاند" عام ١٩٥٤. وما لبثت أن أخذت في الظهور أسماء جديدة اشتهر بعضها، مثل جان ركاردو jean richardeau ، وروبير فينييه Robert Vignet.

أما كاتب الرواية الجديدة القدير فهو الذي يســـتطيع أن يثير إدراك القارئ من غير أن يثير تفكيره. ومن هنا كان اعتماد الرواية الجديدة على المدرَكات الحسيّة والبصريّة والسمعيّة جميعًا. ففي الكلمة إيقاع، وفي الكتلة فراغ، وفي الكتاب رؤية بانوراميّة مصـــوّرة. وهذا بالتحديد هو ما جعل من الرواية الجديدة رواية ســينمائيّة، خلقت ما يمكن تســميته بالســينما الروائيّة، حين قدّمت على الشــاشــة نماذج كبعض نماذج روب غرييه. وهذا الكاتب نفســه يكن يهتمّ بالأشــياء في ذاتها، بل كان يهتمّ بحركتها وبتصــويرها وهي تتكوّن قبل أن يتمّ تكوينها. ففي روايته "بيت المواعيد" La Maison de rendez-vous، لم يعد يهتمّ بحركة الأشـــياء، بمقدار اهتمامه بحركة حركتها، إن صحّ التعبير، نعني بحركة الخيال، لا بالخيال نفسه.

ويرى هذا الأخير أنّ ما يميّز الإنســـان عن الحيوان والخيال هو أنّ حقيقة الإنســـان هي خياله، فهو يتخيّل حياته، ويتخيّل العالم الذي يعيش

فيه؛ يخترع الحبّ، لأنّ الحبّ لا وجود له إلّا في الخيال البشـــريّ، ومع هذا فإنّ الخيال ليس نشاطًا منعزلًا. إنّه وسيلة للاتصال. وروب غرييّه لم يَسعَ إلى إلغاء الحبكة، ولم يعمل على اســتبعاد الأحداث والمغامرات والعواطف الإنســانيّة، بل حرص على تجريدها، وصــبّها في قالب تجريديّ آخر؛ ذلك لأنّ المحتوى الحقيقيّ لأيّ كتاب، برأي هذا الكاتب، هو شــكله، لذلك من الممكن أن تتحوّل روايتـه "المتلصّـــص" Le Voyeur روايـةً من روايات دوســتويفســكي، لو أنّنا فصــلنا شــكلها عن محتواها. أمّا مارغريت دورا، فتختلف عنه في أنّها لا تضـــيع في متاهات هذا الأخير، بل تســـعى إلى الكشف عن علاقة معقّدة، هي تلك العلاقة التي تربط الإنسان بالحياة، كما تسـعى إلى اكتشـاف الأشـياءِ الخفيّة، طالما أنّ الأشـياء الظاهرة ليســت في حاجة إلى اكتشـاف. لذلك كثيرًا ما تتكلّم شـخصيّات دورا، ولكن من غير أن يكون كلامها كثيرًا، وكثيرًا ما تقترب من الحقيقة، من غير أن تغوص على أعماقها. لذلك حكَم بعض النقاد على عالمها بأنّه عالم مقطوع الصـــلات. بَيدَ أنّ الواقع يُظهر عكسَ هذا، لأنّ عالمها رحب، مفتوح، يتمّ فيه الاتّصال بأقلّ الكلمات، وبأدوات اتّصال كثيرة أخرى. فاللغة ليست هي وحدها أداة التوصّل، بل هناك النظرات والإشارات، وهناك الصمت أيضًا...

يقول الأب روب غرييّه إنّه ضدّ هؤلاء الذين يسمّون أنفسهم بالجيل الثاني من كتاب الرواية الجديدة. فهم يلغون الأحداث والحركات من رواياتهم، متخيّلين أنّ الكاتب يبقى وحده أمام أوراقه فتكون النتيجة هي رواية الرواية لا الرواية نفســها. ويتعارض قول غرييّه مع ســارتر في رواية "صــورة مجهول"

التي كتبتها سارّوت Portrait d'un inconnu. يقول سارتر إنّها روايةُ روايةٍ تحت الكتابة، ولا يمكن أن تكتمل أو تتّخذ صورة نهائيّة، ولهذا من الصعب إدراجها تحت نوع معيّن. أمّا سارّوت، فقد أرادت أن تتعمّق مسيرة فرجينيا وولف Virginia Woolf، بحيث تتخطّى المشاعر إلى وصف الانفعالات واستخراج الباطنيّ منها. لذلك جاءت عباراتها منفصلة، وكلماتها متباعدة، وكثرت النقاط الثلاث، والمعاني المبهَمَة، والأفكار المترنّحة التي تعبّر عن حالة نصف شعوريّة، إن لم تكن لاشعوريّة على الإطلاق.

وعلى العكس من روب غرييّه الذي تصدّى للواقع الخارجيّ، تغوص ناتالي سارّوت على الواقع الداخليّ. وبينما يكتب روب غرييّه بموضوعيّة يُلغي فيها شخصيّته، ويكتب ميشال بوتور بوصفيّة، يستخدم فيها ضميري المفرد والمتكلّم، لا تكتب سارّوت مثلهما، بل تستخرج رواسب الماضي والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور، وتطرحها على الورق. أمّا إذا كان بيتور وغرييّه يستخدمان العبارة المتشابكة الطويلة الأولى بذاتيّة (كما هي الحال عند الأوّل) أو بموضوعيّة (كما هي الحال عند الثاني)، فإنّ سارّوت لا تستخدم العبارة مطلقًا، بل تنثر الكلمات القصيرة أحيانًا، والمتقطّعة أحيانًا أخرى.

وإذا كان روب غرييّه يصوّر، وبيتور يلوّن، فإنّ سارّوت تفتح مسامّ النفْس، لتبرز ما بداخلها؛ ولذلك جاءت انفعالاتها تعبيرًا تلقائيًّا عن انطباعات حيّة، دفينة. وعلى الرغم من تلك المحادثات العاديّة التافهة، وتلك الحركات اليوميّة المعتادَة التي يشبّهها سارتر بالثرثرة، وهيديغر Heidegger

باللاحقيقة، فإنّ جدار اللاحقيقة الذي شيّدته ساروّت يخفي وراءه مآسيَ حقيقيّة، هي الحقيقة نفسها. وتتمتّع ساروّت بحاسّة النفاذ إلى الخلايا الإنسانيّة الحيّة، لذلك تظلّ كتبها صعبة وشائقة في الوقت نفسه. أمّا أفضل ما عندها فهو أسلوبها؛ وأحدث ما كشفته وقدّمته هو تطوير نزعة دوستويفسكي النفسيّة، لتصير ما يمكن أن نسميه "ما وراء التحليل النفسي".

كانت هذه بعض الفروق بين روّاد الرواية الجديدة، وتتمثّل هذه في "الرواية السينمائيّة" كما رأيناها عند دورا، و"الرواية الروائيّة" كما رأيناها عند ساروّت وكلود سيمون، و"الرواية المسرحيّة" كما رأيناها عند بيكيت، و"الرواية التشكيليّة" كما هي عند ميشال بوتور. وهذا الأخير يستوحي طريقة القَطع واللصق المستَخدَمَة في الفنّ التشكيليّ، فهو ينقل فقرات كاملة من كبار الكتابّ، ويضمّنها قصصه، كما فعل عندما نقل فقرات كاملة من رواية "أتالا" Atala لشاتوبريان Chateaubriand وضمّنها روايته "٦٨١٠٠٠٠ ليتر ماء في الثانية" 6 810 000 litres d'eau par seconde، وهي شلالات نياغار.

ويعمد بوتور أيضًا إلى طريقة التصوير المنقول التي يصرّ على أنّها طريقة التحريف للسخرية؛ فعنوان روايته "صورة الفنان وهو قرد صغير" Portrait de l'artiste en jeune singe منقول نقلًا حرفيًّا عن رواية جويس "صورة الفنان وهو شابّ صغير" A Portrait of the Artist as a Young Man. وقد أخذ بوتور يحطّم التقاليد الروائيّة التي بليت، حتّى

شمل تحطيمه طريقة القراءة والكتابة نفسها، فلم يُبْقِ على طريقة الكتابة المعروفة من الشمال إلى اليمين، ومن أعلى إلى أسفل، ولكنّه يدعو القارئ إلى أن يدور بعينيه في الصفحة عموديًّا وأفقيًّا، وأحيانًا بمَيل شديد. كذلك فإنّه يجعل القارئ ينتقل بعينيه مرّة بين المتون، وأخرى بين الحواشي؛ فالكتاب عنده لا يختلف عن المدينة الساهرة التي يزورها المرء للمرّة الأولى، فتبهره، ويحاول أن يتعرّف إليها في جولة عَين. وهو لا يركّز على شيء، ولا ينطلق من الدقّة والترتيب في معرفة أيّ شيء. إنّها رؤًى ولمحات.

هكذا يتحوّل العمل الأدبيّ إلى باليه أو أوبرا، ليس الفرد فيها أكثر من أنموذج خشبيّ، أو قطعة شطرنج، يتحرّك بلا وعي ولا إرادة. تلك هي المعايير الفنيّة التي تتحكّم بقواعد العمل في الرواية الجديدة، فإذا لم يتعرّف إليها النقّاد بمعايير نقديّة مماثلة، لم يتمكّنوا من الإلمام بها. أمّا القرّاء، فلا مفرّ لهم من الالتحام الحسيّ المباشر بالروايات الجديدة نفسها. فمهما كانت الكتابة عن العمل الأدبيّ أو الفنيّ كاملة ووافية، فإنّها لا يمكن أن تُغني عن العمل نفسه، لأنّه لا يمكن أن يكون مجرّد تطبيق لمذهب، أو لنظريّة، وإلّا فقد جدواه، وتراجع إلى الدرجة الثالثة من مستويات الخلق الفنيّ.

والواقع أنّ النقاد لا يزالون يرون أنّ الرواية ليست سوى قصّة فيها شخصيّات، وأنّ الروائيّ الجيّد هو الذي يستطيع أن يخلق شخصيّة لا تُنسى، تُضاف إلى الشخصيّات الخالدة التي رسمها له كتّاب الرواية عبر التاريخ. لكنّ الرواية الجديدة ليست إلّا نهاية لحركة استمدّت رؤاها من الوجوديّة كمذهب إنسانيّ وفكريّ. ولَمّا كانت هذه الرواية قد جاءت لتعبّر

عن عبث الوجود، بعدما أصـــيبت بانتكاســـاته الكبرى التي تمثّلت بالحرب العالميّة الثانية، فإنّ عودة الحياة إلى طبيعتها أخذت تبني أدبًا بديلًا لهذا الأدب المخمور الذي أسكرته، وكان لا بدّ لها من أن تسكره صدمات تلك الحرب اللاإنسانيّة.

القصّة في الأدب العربيّ:

١ – بدايات القصّة العربيّة/ النصّ القصصيّ قبل الإسلام: لا يمكننا أن نقول إنّ العرب لم يعرفوا القصّة؛ فقد كانت لهم قصص يتسامرون بها، أو يتناقلونها شفاهةً، أو من خلال أمثالهم.

وفي الحقيقة لم تكن للقصّة في الأدب العربي القديم أهمّيّة كبيرة كالشعر، ولا اهتمّ العرب بها اهتمامَهم بالشعر. لكنّنا نلاحظ وجودَها في بعض المواعِظ والوصايا التي يُرادُ الاعتبار بها، فيتشكّل لها سياق شبه فنيّ. أمّا كتب التاريخ والأخبار والتفاسير، فقد امتلأت بالحكايات الشعبيّة التي جَمَعوها عن الأحداث التاريخيّة، أو تلك التي لها صيغة تاريخيّة... وقد قام أدب الأسطورة العربيّ، إذا صحّت التسمية، بدور كبير في جعل الخرافة وقصّتها "جزءًا من النسيج الفنّيّ للعطاء القومي الفولكلوريّ الإسلاميّ، ثمّ، بعدَ هذا للعطاء الفنيّ للأدب الشعبيّ الإسلاميّ العربيّ على مرّ التاريخ."[(١)]

ولا يمكننا اعتبار ما جاء في الأمثال الجاهليّة القديمة، أو في بعض الحِكَم وأخبارها، من باب القصص الفنيّ، بالمعنى الذي نعرفه اليوم، لأنّ الغاية منه، كما سبق أن قلنا، ليست القصّة بحدّ ذاتها، ومثله يُقال في القصص التي نقلتها كتب التاريخ. بل من الصعب أن نقول إنّ شكل القصّة الفنيّ قد عرفه العرب، أو أدخلوه أدبَهم، قبل مطلع العصر العباسيّ، على

---

[١] – فاروق خورشيد، **أدب الأسطورة عند العرب**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠٢، ص ٩٥

وجه الدقّة. فقبل كتاب "كليلة ودِمْنَة" اطّلع العرب على ذخيرة كبيرة من خرافات الحيوانات، "ووضـــعوا الحِكَم والأمثال على ألســـنتها، وأجروا بينها الحوار، وأدخلوا المناقشات... وهذه الصور أقرب إلى اللعب اللغويّ منها إلى العمل القصصيّ المتكامل الذي نجده في "كليلة ودِمْنَة" التي تجمع إلى السرد والحوار تصوير الانفعالات والحوافز، فترسم صورة متكاملة لاستغلال قصّة الحيوان أروع استغلال."[١] لكنّ الأشـكال القصـصـيّة التي نعثر عليها في الأدب القديم كانت من نوع القصّة التي لم تكن قد ارتقت فنّيًّا بعد.

ولا شـكّ في أنّ الحياة العربيّة، قبل الإسـلام، كانت مليئة بالخرافات والعصبيّات التي تعود أصولها إلى التاريخ السحيق، والتي تستند في كثير من الأحيان إلى معتقدات طال العهد بمصدرها الأوّل وأساسها الحقيقيّ. وقد وجد الإســلام نفســه في مركز هذا الصــراع، فكان لا بدّ له من أن يعتمد اعتمادًا كبيرًا على معرفة كاملة بكلّ التيارات التي اضـطربت في شـبه الجزيرة العربيّة. وكان لا بدّ له أيضًـا من أن يمسّ أصـول هذه الخلافات وجذورها؛ من هنا نجده يشـير إشـارات كثيرة إلى أمم بائدة، وأحداث أخذت مجراها في الماضـي البعيد. فما لا شـكّ فيه أنّ العرب كانوا يعرفون من أمر هذه الأمم، ومن أمر هذه الأحداث، ما يجعلهم يتقبّلون ما ينزله القرآن عنها بيُســـر وسهولة.

وعندما بدأ المفسّـرون عملهم في تفســير القرآن الكريم، اضـطرّوا إلى البحث عن تفسير كامل لهذه الإشارات التي جاءت فيه، واضطرّوا إلى إثبات

---

١ - المرجع نفسه، ص ١١٤ - ١١٥

كثير ممّا جاء في القصـــص الجاهليّ. والعلماء مجمعون على أنّ العرب في الجاهليّة كانت لديهم قصص متعدّدة، فقد كانوا شغوفين بالتاريخ وبالحكايا التي تتناول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعراءهم وشياطينهم. ولعلّ كتاب "الأغاني" للأصفهاني أن يكون لوحة رائعة لهذا القصص الذي تناوله العرب آنذاك. فقد رسم الأصفهاني، في كلّ فصل من فصول كتابه المذكور، صورة كاملة لمجلس من المجالس، وكاد أن يحدّد لنا، ببراعة وبدقّة، كلّ ما في المشهد من جزئيّات. ونجده أحياناً ينقلنا من خلال قصيدة تغنّى بنغم محدّد إلى تاريخ صاحب القصيدة، لتشهد حياته كلّها، يقصّها علينا بدقّة، لأنّه يريد من هذا أن يرسم لنا جانبًا معيّنًا من حياة الشاعر، فيرسم بذلك إنسانًا له خصائص وسمات محدّدة.

وكتاب "الأغاني" مليء بالقصـــص عن الشـــعراء الجاهليّين، كقصّــة عديّ بن زيد التي نقل فيها أيضًا مقتله،[1]، وأخبار طويس المغنّي،[2] وأخبار المعتزّ مع المغنّين،[3] وســـواهـا، مـا يؤكّـد أنّهم يعرفون هـذا اللون من الفنّ ويتناقلونه، ولكنّ معرفتهم به لم تكن متطوّرة كمعرفتنا اليوم، لأنّ فنّ القصّــة، آنذاك، لم تكن له الأهمّيّة نفسها التي كانت للشعر، كما سبق أن ذكرنا منذ قليل.

---

١ – أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**: بيروت: دار صادر، ط٣، ٢٠٠٨، ٢/ ٦٣ وما بعدها

٢ – المصدر نفسه، ٤/ ١٥٧ وما بعدها

٣ – المصدر نفسه، ٩/ ٢٣٦ وما بعدها

ولا نقول إنّ كتاب "الأغاني" كان الكتاب الوحيد في هذا الموضـوع، بل إنّ المكتبة العربيّة غنيّة بأمثال "الأمالي" لأبي علي القالي، كأخبار السكن بن سـعيد عن حمقى العرب،[١] و"الشـعر والشـعراء" لابن قتيبة، وكتب الطبقات عمومًا (كـ"طبقات الشعراء" لابن سلاّم)، وهي كتب يكثر فيها نقل القصص عن بعض الشخصيّات والأحداث، ما لا يدع مجالًا للشكّ في أنّ القصّة قد تناولت الحياة الجاهليّة بكلّ مظاهرها؛ لكنّ الدارسين لم يهتمّوا بها من الناحية الأدبيّة، ولم يعتبروه نثرًا جاهليًّا، وكانت حجّتهم في ذلك تأخّر التدوين، والنثر ضرب من الكتابة يحتاج إلى التدوين، فحِفْظُه أصعب من حفظ الشعر. على أنّنا نظنّ أنّ هناك أسبابًا أخرى صرفتهم عن دراسة القصـص الجاهليّ، فهم قد قبلوا الشـعر الجاهليّ من غير عناءٍ كبير، على الرغم ممّا فيه من نحل، وقبلوا من النثر الجاهليّ الخطبَ وسـجع الكهّان والأمثال، لأنّهم أرادوا أن يرصـدوا معاني بعض ألفاظ القرآن الكريم، والاحتجاج على معناها وصـحّتها بورودها في شـعر الجاهليّين ونثرهم، ثمّ بدأوا يروون هذا الشعر، وبعضَ النثر، للسبب عينه.

وليس هدفنا هنا البحث في هذا الشـعر، أو ما نقل من نثر جاهليّ، ولكنّنا نريد أن نلفت إلى أنّ هدفًا لغويًّا صـرفًا، بغضّ النظر عن الهدف الدينيّ، كان هو الحافز على نقل هذا الموروث الأدبيّ الجاهليّ.

على أنّ هذا لا ينفي كون العرب في العصر الجاهليّ قد عرفوا القصّة، وأنّ القصـص كانت بابًا من أبواب أدبهم، وإن لم تكن، على الصعيد الفنّيّ،

---

١ – أبو علي القالي، **كتاب ذيل الأمالي والنوادر**، بيروت: دار الكتب العلمية، لا تاريخ، ١/ ٢٨

لا تزال بدائيّة. كما نجد فيها دلالة كبيرة على عقليّتهم وحياتهم. وقد عرف العرب القدماء قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال والشياطين. ومن أشهر قصصهم التي نُقِلَت في الكتب التاريخيّة أيّامُهم (أيام العرب)، وهي تتناول الوقائع الحربيّة بين القبائل، كيوم داحس والغبراء (حرب السباق)، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، أو تلك التي دارت بينهم وبين الشعوب التي تحيط بهم، كيوم ذي قار بينهم وبين الفرس.[١] كما كان للعرب أحاديث تناقلوها ورووها، كقصّة المتنخّل اليشكريّ، والمتجرّدة زوجة النعمان، وما كان بينهما من علاقة ملأت الكثير من صفحات كتاب "الأغاني".

وعرف العرب أيضًا قصصًا تناولت بالتفسير الأسطوريّ الحياةَ والخلقَ، فحكوا الحكايات عن نشأة العالم، وعن آدم ونسله، وعن نشأة اللغات، وعن التاريخ العربيّ كما تخيّلوه حتّى الإسلام، ممّا نجده في كثير من الكتب، ككتاب "التيجان" لوهب بن منبّه، وهو كتاب يُعَدّ مرجعًا لكثير من الروايات العربيّة التي تلت عصره.

وقد أخذ العرب القصص أيضًا عمّن جاورهم من الأمم، إمّا نقلًا كاملًا، ذكروا فيه أصل القصّة، وإمّا اقتباسًا حوّروا به في القصّة، لتلائم ذوقهم وحياتهم وبيئتهم.

---

١ - أحمد أمين، **فجر الإسلام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢، ص ٦٦

٢ – القصـص الإسـلاميّ: ذكر بعضـهم أنّ الوليد بن المغيرة – وهو من خصوم الإسـلام – قال في القرآن إنّه كلام ليس من كلام الإنس ولا الجنّ، وله حلاوة مميّزة، لا تضاهى.

يدفعنا هذا القول إلى التسـاؤل عن طبيعة هذا الكلام الغريب. أمّا كلام الجنّ فالمقصـود به سـجع الكهّان الذي زعموا أنّهم يسـخّرون به الجنّ فتأتيهم بالأسـرار، فيكشـف الكاهن، من خلالها، ما يُكتَب للناس من مصائر. بمعنى آخر، كان هؤلاء من العرّافين الذين قالوا كلامًا مسجَّعًا غريبًا، وكان الناس يصـدّقونهم لزعمهم أنّهم على علاقة بالآلهة. وقد اشـتهر منهم سـطيح الذئبيّ، وسـلمة الخزاعيّ. أما القرآن، فقد اكتفى بأن قضـى على عبثهم بما أورده من صـور بلاغيّة رائعة، أظهرت ما يأتون به من كلام يقف عاجزًا أمام روعة سـبك الآيات. هذا كلام الجنّ، أمّا كلام الإنس فنحن نعرفه نثرًا وشعرًا.

وقد خاض القرآن الكريم معركة ضد النثر والشعر، فأمّا الشعراء فقد وصفهم بأنّهم "يتبعهم الغاوون"، وبأنّهم "في كلّ واد يهيمون" إلّا "الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرًا..."[1] ومعنى هذا أنّه كان يهاجم الشعراء الذين قاوموا الإسلام والنبيّ والدعوة عمومًا.

وهكذا يمكننا ، نقول إنّ المعركة الحقيقيّة التي خاضها النبيّ كانت مع النثر، وليس المقصـود به الخطب والأسـجاع التي انتشـرت في بعض الكتب التاريخيّة أو الأدبيّة، بل المقصـود به نوع آخر كان يسـكن عقول الناس

---

١ – راجع: سورة الشعراء/ ٢٢٥ - ٢٢٧

ويتناقلونه في إعجاب حقيقيّ وبإيمان، وخطره في لفظه، لا في مضمونه. فالقرآن ككتاب دينيّ لم تكن مهمّته بلاغيّة في الأساس، بل أن يتغلغل إلى قلوب الناس ليؤمنوا به وبمفاهيمه الجديدة، وينزعوا من رؤوسهم كلّ الترّهات القديمة التي ارتبطت بالوثنيّة وسواها من مفاهيم قديمة رفضها الدين الجديد. هكذا لجأ القرآن إلى القصص، يستخرج منه العبر، ويرسم فيها المثل، ويشرح بها الخير والشر. ومن غير المعقول أن يكون القرآن قد لجأ إلى ما لا عهد للناس به، بل كان يسدّ حاجة فنيّة عند العرب ليشدّهم إلى تعاليمه. ومن القصص التي وردت في القرآن قصص الأمم البائدة، وتحديدًا قصتا عاد وثمود. فقد جاء في قصة عاد: ﴿وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ هُودًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا مُفْتَرُونَ يَا قَوْمِ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِنْ أَجْرِيَ إِلَّا عَلَى الَّذِي فَطَرَنِي أَفَلَا تَعْقِلُونَ وَيَا قَوْمِ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا وَيَزِدْكُمْ قُوَّةً إِلَى قُوَّتِكُمْ وَلَا تَتَوَلَّوْا مُجْرِمِينَ قَالُوا يَا هُودُ مَا جِئْتَنَا بِبَيِّنَةٍ وَمَا نَحْنُ بِتَارِكِي آلِهَتِنَا عَنْ قَوْلِكَ وَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ إِنْ نَقُولُ إِلَّا اعْتَرَاكَ بَعْضُ آلِهَتِنَا بِسُوءٍ قَالَ إِنِّي أُشْهِدُ اللَّهَ وَاشْهَدُوا أَنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ مِنْ دُونِهِ فَكِيدُونِي جَمِيعًا ثُمَّ لَا تُنْظِرُونِ إِنِّي تَوَكَّلْتُ عَلَى اللَّهِ رَبِّي وَرَبِّكُمْ مَا مِنْ دَابَّةٍ إِلَّا هُوَ آخِذٌ بِنَاصِيَتِهَا إِنَّ رَبِّي عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقَدْ أَبْلَغْتُكُمْ مَا أُرْسِلْتُ بِهِ إِلَيْكُمْ وَيَسْتَخْلِفُ رَبِّي قَوْمًا غَيْرَكُمْ وَلَا تَضُرُّونَهُ شَيْئًا إِنَّ رَبِّي عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَفِيظٌ وَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا هُودًا وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَنَجَّيْنَاهُمْ مِنْ عَذَابٍ غَلِيظٍ وَتِلْكَ عَادٌ جَحَدُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ وَعَصَوْا رُسُلَهُ وَاتَّبَعُوا أَمْرَ كُلِّ جَبَّارٍ عَنِيدٍ وَأُتْبِعُوا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا لَعْنَةً وَيَوْمَ

الْقِيَامَةِ أَلَا إِنَّ عَادًا كَفَرُوا رَبَّهُمْ أَلَا بُعْدًا لِعَادٍ قَوْمِ هُودٍ.﴾[١] كما جاء في قصّة ثمود: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي قَرِيبٌ مُجِيبٌ قَالُوا يَا صَالِحُ قَدْ كُنْتَ فِينَا مَرْجُوًّا قَبْلَ هَذَا أَتَنْهَانَا أَنْ نَعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي مِنْهُ رَحْمَةً فَمَنْ يَنْصُرُنِي مِنَ اللَّهِ إِنْ عَصَيْتُهُ فَمَا تَزِيدُونَنِي غَيْرَ تَخْسِيرٍ وَيَا قَوْمِ هَذِهِ نَاقَةُ اللَّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ قَرِيبٌ فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُوا فِي دَارِكُمْ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا صَالِحًا وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَمِنْ خِزْيِ يَوْمِئِذٍ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ الْقَوِيُّ الْعَزِيزُ وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ كَأَنْ لَمْ يَغْنَوْا فِيهَا أَلَا إِنَّ ثَمُودَ كَفَرُوا رَبَّهُمْ أَلَا بُعْدًا لِثَمُودَ.﴾[٢] فنحن هنا أمام قصّتين متكاملتين، نقلهما المؤرّخون العرب، وأضافوا إليهما إضافات كثيرة، وتفاصيل لم تُذكَر في النصّ الأساسيّ.

من جهة أخرى، رُوي أنّ بعض أصحاب النبيّ قد قال عندما سُئِل بمَ كانوا يتحدّثون: "كنّا نتناشد الأشعار، ونتحدّث بأخبار جاهليّتنا."[٣] لذا، فإنّ أخبار الجاهليّة كانت شيئًا غير الشعر... وقد رأى الهمذاني أنّ سكان مكّة كانوا قد أحاطوا بعلم العرب العاربة، وأخبار أهل الكتاب، وكانوا

---

١ - هود/ ٥٠ - ٦٠

٢ - هود/ ٦١ - ٦٨

٣ - أحمد أمين، **فجر الإسلام**، ص ٦٧

يدخلون البلاد للتجارة، فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم، ونزل الشام، هؤلاء عرفوا أخبار فارس واليونان وإسرائيل واليونان وسواهم...

بهذا يظهر لنا أنّ أخبار الجاهليّة لا تقتصر على أهل الجزيرة وتاريخها، بل تمتدّ لتشمل ما حولها من ثقافات تؤثّر في عقليّة العربيّ، فيحفظها ويتناقلها.

وهذا اللون النثريّ من الأخبار هو ما نبّه القرآن إلى خطره على القلوب والعقول ووعاه، فحاول أن يقضي عليه بقصصه. ولذلك نجد فيه قصص الأمم البائدة: عاد وثمود، وقصص الأنبياء، كموسى وعيسى، وأخبار مدن طغَت وبغَت حين اختلّ نظامها الاجتماعيّ، ففسدت وهلكت، ومنها سدوم وقصّتها مع لوط، حيث جاء: ﴿وَلُوطاً إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ أَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنْ الْعَالَمِينَ إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِنْ دُونِ النِّسَاءِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُسْرِفُونَ وَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلاَّ أَنْ قَالُوا أَخْرِجُوهُمْ مِنْ قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَهْلَهُ إِلاَّ امْرَأَتَهُ كَانَتْ مِنْ الْغَابِرِينَ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَراً فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ﴾[1] كما حكى عن أمكنة لها دورها في التاريخ الإنسانيّ... ويعني هذا أنّ العرب كانوا يعرفون قصص الأمم السالفة والأماكن والأنبياء من قبل،[2] ومن المعروف أنّ

---

١ – الأعراف/ ٨٠ – ٨٤

٢ – قال أحمد أمين: "قيل لبعض أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلّم: ما كنتم تتحدّثون به إذا خلوتم في مجالسكم؟ قال: كنّا نتناشد الشعر، ونتحدّث بأخبار جاهليّتنا." (أحمد أمين، **فجر الإسلام**، ص ٦٧)

القصاصين في الإسلام كانوا يجلسون إلى الناس في المسجد، أيام الخلفاء الراشدين، يحكون لهم أحاديث الأمم الأخرى، ويروون لهم الأساطير والخرافات، ومن هؤلاء تميم الدارمي الذي قصّ بالمسجد أيّام عمر وعثمان، ومن المعروف أيضًا أنّ هناك علَمين منبعين للثقافات، هما أقدم المنابع الإسلاميّة في القصّة: وهب بن المنبّه، وكعب الأحبار اللذين روى عنهما الثعالبي والكسائيّ. والقرآن من أكبر الأدلّة على هذه المنابع التي عرفها العرب، لأنّه استعمل القصّة في آياته، واعتمد عليها اعتمادًا كبيرًا.

ومن القصص الجاهلية، قصّة الزبّاء وموتها، وقصّة المنخّل اليشكريّ المتجرِّدة زوجة النعمان، وهي من قصص الغرام، وبعض القصص التي تروى عن المنذر بن ماء السماء ملك المناذرة ويومي بؤسه وسعده، وسواها من القصص كثير.

٣ – القصّة قبل ابن المقفّع: في الوقت الذي ظهرت وتطوّرت فيها الكتابة الديوانيّة (وهي كتابة الدواوين بما فيها الرسائل الرسميّة)، وبلغت أوجها مع سالم مولى هشام بن عبد الملك وتلميذه عبد الحميد الكاتب، نجد حركة أخرى سبقتها إلى الظهور، هي حركة التأليف القصصيّ. وإذا أردنا أن ندعوها بالاسم الذي عرفت به، فهي حركة التدوين التاريخيّ. وقد كثرت في العصر العباسيّ، ولكنّ لها سوابقَ في العصر الذي سبقه (أي في عصر بني أميّة)، فالرواة ينقلون لنا أنّ بعضهم قد ألّف كتبًا نجد فيه بعض القصص، أمثال زياد بن أبيه. ويُروى أنّ عبد الله بن العباس كانت له مدوّنات تاريخيّة ظهر بعضها في الكتب المتأخّرة، ككتاب التيجان لوهب بن المنبّه. وكان

لعبيد بن شريه الجرهميّ كتاب في أخبار اليمن، وهو أشبه بالملحمة النثرية التي تناولت تاريخ عرب الجنوب. وكذلك كان لأبان بن عثمان مؤلّفات في المغازي، ولوهب بن المنبّه مؤلّفات في ملوك اليمن، وهو يشبه الكتاب السابق الذكر في طريقة عرضه، وفي إدخاله الأساطير على الحقائق التاريخيّة، فهي جميعًا من باب القصص التاريخيّ، أكثر منها من باب الحقائق التاريخيّة. وكلّ هذه الكتب ليست جديدة في حدّ ذاتها، بل هي امتداد للحركة التي أشرنا إليها في الجاهليّة والإسلام.

يروى أنّ معاوية كان يسهر إلى منتصف الليل، يستظهر أخبار العرب، وأيام العجم وملوكها، وسياستها لرعيّتها، وغير هذا من أخبار الأمم المجاورة؛ وبعد أن ينام ثلث الليل، يعود فيقعد، ويحضر الدفاتر فيها سِيَرَ الملوك وأخبارها، والحروب والمكايد، فيقرأ عليه هذا غلمانه الذين أوكِلت إليهم مهمّة حفظها وقراءتها. وكان معاوية أيضًا يستمع إلى أخبار عبيد الجرهميّ مطوّلًا.

ونلفت في مجال الرواة إلى تميم الدارمي الذي قصّ في مسجد النبيّ، في خلال خلافة عمر وعثمان، وهو نفسه الذي ذكر للنبيّ قصّة الجسّاسة والدجال. ويروون عن عليّ بن أبي طالب أنّه طرد القصّاصين من المسجد، باستثناء الحسن البصريّ صاحب مذهب الأشعريّة. كما كان كثير من القضاة يعيَّنون قصّاصين إلى جانب عملهم الأساسيّ أي القضاء.

٤ – ابن المقفع ومن بعده من القدماء: هكذا نستنتج أنّ القصّة كانت لها مكانة مهمّة في طبيعة العربيّ وذوقه، منذ القديم. غيرَ أنّها لم تظهر بشكلها

الفنيّ الذي نعرفه، ولا استقلّت في كتب، بل كانت عبارة عن أخبار يتناقلونها، كما رأينا، وبعضهم يدوّنها نُتَفًا في كتبه، كما هي الحال، خصوصًا، في بعض الكتب التاريخيّة، كـ"مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي، و"كتاب التيجان" لوهب بن منبّه، و"تاريخ الأمم والملوك" للطبري، وغيرها من الكتب المتقدّمة والمتأخّرة. ولكن يمكننا أن نقول إنّ ظهور كتاب "كليلة ودِمْنَة" لعبد الله بن المقفّع، والقصص الأخرى المتأخّرة في العصر العباسيّ، كـ"ألف ليلة وليلة"، والمقامات، ولا سيّما القصص الشعبيّ، كـ"سيرة عنتر" وغيرها، قد شهد ظهور القصّة الفنيّة العربيّة. ونلاحظ في هذه القصص أنّ بعضها كان عربيًّا موضوعًا، كالمقامات والقصص الشعبيّ، وبعضها كان معرّبًا أو مقتبَسًا كـ"كليلة ودِمْنَة" و"ألف ليلة وليلة". من هنا يمكننا أن نقسم القصّة العربية الفنّيّة قسمين: المعرّبة والأصيلة.

٤ – أ – القصّة العربية المعرّبة:

أ – كتاب كليلة ودِمْنَة: ولعلّ أوّل الدخيل المعرّب[١] كتاب "كليلة ودِمَنَة" الذي نقله ابن المقفّع عن الفارسيّة، وهو من أصل هنديّ، كما زعم المؤلّف.[٢] فقد جاء في تقديم ابن المقفّع: "ومِن

---

١ – لا يعني التعريب النقل الأمين للنصّ كما هو معروف اليوم، ولكنّ المقصودَ منه هو نقل جوهر النص إلى اللغة العربية، والتصرّف فيه بما يلائم العقليّة التي يُنقَل النص إليها. فقد يصير النص المنقول مختلفًا عن النص الأصيل، فلا يبقى منه إلا أصله، كما هي الحال مع "كليلة ودمنة" مثلًا.

٢ – يرى بعضهم أنّ كليلة ودمنة ليس معربًا عن الفهلوية، وأنّ في اعتبار هذا حكمًا متسرّعًا. راجع في هذا: فاروق خورشيد، **عالم الأدب الشعبي العجيب**، بيروت: دار الشروق، ١٩٩١، ص ١٦٩ وما بعدها.

أحســـن ما لاحَ على صــفَحات ذلك الوجه وجنةً (أي ما كُتب في علم صدق الفراسة والأخلاق وحسن السياسة) كتاب "كليلة ودِمْنَة" من الكتب التي تُرجِمت في صـــدر الدولة العباســيّة الأعجميّة إلى اللغة العربيّة..."[١] ونفهم من قصّـــته أنّ أصـــله هنديّ، انتقل إلى بلاد فارس، ثمّ نقله هو إلى العربيّة.

والكتاب غيرُ قصّـة، أشـهرها قصّـة "كليلة ودِمْنَة" نفسـها وهما اثنان من بنات آوى، لها مغزى سياسـيّ، وتقع في فصـلين من الكتاب هما "باب الأسد والثور"، و"باب الفحص عن أمر دِمْنَة". في حين أنّ الفصول الأخرى من الكتاب أمثال مستقلّة عن بعضها في موضوعها.

وفي مصـدره الهنديّ الذي ذكرناه، أنّ الإسـكندر ذا القرنين، بعد أن خرج من بلاد الهند، نصّـــب عليها ملكًا جار على شـــعبه فخلعوه، وجعلوا مكانه ملكًا آخر يدعى "دَبشـليم"، ليس له أثر مذكور في التاريخ، ولعلّه من نسـج خيال المؤلّف؛ وكان لهذا الملك فيلسـوف حكيم يُدعى "بَيدَبا"، سـأله الملك ذات يوم أن يضـع له كتابًا فيه أسـرار الحياة. فاستأذنَه "بيدبا" مع مَن يسـاعده، وعكفوا على وضـع الكتاب. وبعد مرور وقت طويل عادوا ومعهم الكتـاب المـذكور. وعرف الفرس بأنّ للهنود دواءً يعيـد الحيـاةَ إلى الميـت، فأرســل كِســرى وزيره "بَرزَويهِ" إلى الهند، وهو طبيب، ليتحرّى الأمر، ويأتيه بإكسـير الحياة إذا اسـتطاع، فانطلق الطبيب في مهمّته. وفي الهند، عرف أنّ الأمر يتعلّق بكتاب فيه أســـرار الحياة، وبأنّ هذا الكتاب في خزانة الملك.

---

١ – ابن المقفع، **كتاب كليلة ودمنة**، القاهرة: وزارة المعارف العموميّة – بولاق، ١٩٣٧، ص ١٩

فتقرّب من بعض خاصّته، فسمح له بأنّ يقرأ سرًّا في الكتاب، فيعود إلى بيته ويدوّن ما حفظه حتى أتمّ نقله، وعاد به إلى فارس.[١]

واعتبر بعضهم أنّ الأبواب الهنديّة الأصل في "كليلة ودِمْنَة" هي الآتية: باب الأسد والثور، وباب الفحص عن أمر دِمْنَة، وباب الحمامة المطوّقة، وباب البوم والغربان، وباب القرد والسلحفاة، وباب الناسك وابن عرس، وباب السِنّور والجرذ، وباب ابن الملك والطير، وباب الأسد وابن آوى، وباب الأشبال واللبؤة؛ في حين أنّ الأبواب الفارسيّة الأصل ستة، هي: باب ابتداء كليلة ودِمْنَة (المقدمة)، وباب برزويه الطبيب (أو المتطبّب)، وباب الناسك والضيف، وباب البلار والبراهِمة، وباب السائح والصائغ، وباب ابن الملك واصحابه. في حين أنّ باب بعثة برزويه إلى بلاد الهند قد نُسِب إلى ابن المقفّع.[٢] ويقال إنّ اسم الكتاب الفارسيّ كان "كرنكادمنكا"، وفي الفهلويّة "كليلك ودمنك."[٣]

وقد تأثّر العرب بكتاب ابن المقفع كثيرًا، فنسج بعضهم على منواله، وكتب بعضهم قصائد من وحيه تجري على ألسنة الحيوان. ومن الذين نسجوا على منوال "كليلة ودِمْنَة" إخوان الصفاء، في بعض رسائلهم التي تتناول محاكمة الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، بثّوا فيها آراءهم الفلسفيّة؛

---

١ – راجع: المصدر نفسه، ص ٩ وما بعدها.

٢ – أمين عبد المجيد بدوي، **القصّة في الأدب الفارسي**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤، ص ٣١٣ – ٣١٤

٣ – المرجع نفسه، ص ٣٢٠

وكذلك نظمَ سهل بن هارون كتابه "ثعلة وعفراء"، وحاول ابن الهارية أن ينقله نَظمًا.[١]

وهنا نلفت إلى أنّ العرب كانت لهم، قبل "كليلة ودِمْنَة"، قصص على لسان الحيوان، ولكنّها كانت إمّا فطريّة أسطوريّة، تشرح ما سار بين الناس من أمثال بخرافات معروفة،[٢] وإمّا مأخوذة من كتب العهد العتيق.[٣] كما عرفوا بعض القصائد التي فيها قصص عن صراع الناس مع الغول، كما نجد في قصيدة تأبّط شرًّا الصعلوك الجاهليّ مع الغول،[٤] غيرَ أنّ هذه

---

١ – نشير في هذا المجال إلى أنّ أحد الشعراء الذين عاصروا ابن المقفّع ونظموا بعض الأمثال تأثرًا به وهو ربيعة الرقّيّ وعاش في العصر العباسيّ، جاء في بعض نظمه:

ولَمّا تَبَيَّنْتُ الذي بي منَ الهَوى ... وأيقَنتُ أنّي عنكَ لا أتَحَوّلُ
ظَلَمْتُ كذئبِ السوءِ إذْ قالَ مرّةً ... لسَخْلٍ رأى، والذئبُ غرْثانَ، مُرْمِلُ:
فقال: وُلِدْتُ العامَ، بل رُمْتَ غَدْرةً ... فدونَكَ كُلْني، لا هَنا لكَ مأكَلُ!

(سَخل: حَمَل – غرثان مرمل: جائع، ضارٍ) ومن الواضح أنّ هذه الأبيات بحدّ ذاتها لم تتأثّر بمضمون نصّ "كليلة ودمنة"، إلّا أنّنا نجد مثله،ا من حيث المضمون، في بعض أمثال لافونتين الفرنسيّ، وتحديدًا في مَثَل "الذئب والحمَل" الذي يشبه كلّ الشبه ما جاء في النصّ الشعريّ العربيّ المذكور، وهو سابق له بكثير.

٢ – كما هي الحال، مثلًا، بالنسبة إلى كتاب "مجمع الأمثال" للميداني.

٣ – كما هي الحال بالنسبة إلى الحكايات التي كان يرويها النصر بن الحارث، والتي نقلها عنه الجاحظ في "كتاب الحيوان".

٤ – جاء في القصيدة:

بِأَنّي قد لَقَيْتُ الغولَ تَهوي ... بِسَهْبٍ كالصفيحَةِ صَحْصَحانِ
فَقُلْتُ لها: كِلانا نِضْوُ أَيْنٍ، ... أَخو سَفَرٍ، فَخَلّوا لي مَكاني.
فَشَدَّتْ شَدَّةً نَحوي، فَأَهْوى ... لَها كَفّي بِمَصْقولٍ يَماني:
فَأَضْرِبُها بِلا دَغَشٍ، فَخَرَّتْ ... صَريعًا لليَدَيْنِ وَلِلجِرانِ.
فقَالَتْ: عُدْ، فقلتُ لها: رُوَيْدًا ... مَكانَكِ، إنَّني ثَبْتُ الجَنانِ.
فَلَمْ أَنْفَكَّ مُتَّكِئًا لَدَيها ... لِأَنْظُرَ، مُصْبِحًا، ماذا أتاني:

القصـــائد لم تكن ذات مغزًى، كقصـــص "كليلة ودِمْنَة". من جهة ثانية لا يمكننا تصـــنيف الأمثال الجاهليّة التي أشـــرنا إليها قبل قليل من هذا الباب، لأنّها لا تحتوي على إحالات رمزيّة، ولكن يمكننا أن نلحظ، مثلًا واحدًا عن الجاهليّين من هذا القبيل، هو مثل "الحيّة والأخوان"، وخلاصـــته أنّ حيّة (اسمها ذات الصـــفا) كانت تحمي واديًا انتجعه أخوان بإبلهما، فنهشـــت أحدهما فمات، فقام أخوه يترصّـــدها ليثأر لأخيه. ثمّ اتفق معها على أن تؤدّي له دية أخيه، كلَّ يوم، دينارًا؛ وظلّت على هذه الحال مدّة، حتّى خطر له أن يقتلها، فيكون قد نال الدية وأخذ بثأره في آن. ولكنّه، عندما ضـربها بالفأس، لم يقتلها، فخاف شـرّها وانتقامها، فأتاها فقال: "هل لكِ أن نعودَ كما كنّا؟" فقالت: "وكيف أعاودك، وهذا أثر فأســـكَ وقبر أخيك؟" هذا المثل نظمَه النابغة الذبيانيّ، معاتبًا بني مرّة على تحالفهم واجتماعهم عليه وقومه. قال في قصيدته:

وَإِنّي لَأَلْقى مِنْ ذَوي الضَّغْنِ مِنْهُمُ
وَما أَصْبَحَتْ تَشْكو مِنَ الوَجْد ساهِرَهْ
كَما لَقِيَتْ ذاتُ الصَّفا مِنْ حَليفِها
وَما انْفَكَّتِ الأَمْثالُ في النّاسِ سائِرَهْ.

إذا عَينانِ في رَأْسٍ قَبيحٍ كَرَأْسِ الهِرِّ، مَشْقوقِ اللسانِ،
وَساقا مُخْدَجٍ، وَشَواةُ كَلْبٍ، وثَوْبٌ مِنْ عَباءٍ أو شَنانِ.

(تأبّط شرًّا، **ديوان تأبّط شرًّا وأخباره**، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، الحمرا: دار المغرب الإسلامي، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٢٤ – ٢٢٧)

فَقالَتْ لَهُ: أَدْعوكَ لِلعَقْلِ وافِيًا
وَلا تَغْشَيَنِّي مِنْكَ بِالظُّلْمِ بادِرَهْ.
فَواثَقَها بِاللهِ، حَتّى تَرَضَيا
فَكانَتْ تَديهِ المالَ غِبًّا وَظاهِرَهْ.
فَلَمّا تَوَفّى العَقْلُ إِلّا أَقَلَّهُ
وَأَثَّلَ موجودًا، وَسَدَّ مَفاقِرَهْ
أَكَبَّ على فَأْسٍ يَحُدُّ غُرابَها
مُذَكَّرَةً مِنَ المعاوِلِ، باتِرَهْ،
فَقامَ لَها مِنْ فَوْقِ جُحْرٍ مُشَيَّدٍ
لِيَقْتُلَها، أَوْ يُخْطِئَ الكَفُّ بادِرَهْ،
فَلَمّا وَقاها اللهُ ضِرْبَةَ فَأْسِهِ
وَلِلْبِرِّ عَيْنٌ لا تُغَمَّضُ، ناظِرَهْ،
فَقالَ: تَعالَيْ نَجْعَلِ اللهَ بَيْنَنا،
عَلى ما لَنا، فَلْتُنْجِزي لي آخِرَهْ.
فَقالَتْ: يَمينُ اللهِ أَفْعَلُ، إِنَّني
رَأَيْتُكَ مَسْحورًا يَمينُكَ، فاجِرَهْ،
بَنَتْ لِيَ قَبْرًا لا يَزالُ مُقابِلي،
وَضَرْبَةُ فَأْسٍ فَوْقَ رَأْسي فاقِرَهْ.[1]

[1] – النابغة الذبيانيّ، **ديوان النابغة الذبياني**، القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩١١، ص ٦٨ – ٧٠

وينقل شـــارح الأبيات هذه القصـــة بقوله: "ذُكر أَنّ أخوَين خربَت بلادهما وكانا قريبًا من وادٍ فيه حيّة، وقد حَمَتْه فلا يَنزله أحد. فقال أحدهما لأخيه: لو أتيتَ هذا الوادي للكلإ، فرعيت إبلي، فأصـــلحتها. فقال له أخوه: أخاف عليك الحيّةَ، ألا ترى أنّه لم يهبط فيه أحد، إلّا أهلكَتْه. فقال: والله لَأَفْعَلَنّ. ثمّ إنّه هبط، ورعى فيه إبله زمانًا. ثمّ إنّ الحيّة نهشـــته، فقتلته؛ فقال أخوه: والله ما في الحياة خبر بعده؛ وَلَأَطلُبَنَّ الحيّة. فطلب الحيّة ليقتلها. فيزعمون أنّه لَمّا لَقيها وأراد قتلها، قالت له: ألا ترى أنّي قتلت وندمت على ما كان منّي؛ فهل لكَ في الصـلح، فأدعَك في هذا الوادي، فتكون فيه آمنًا، وأَعطيَكَ ديةَ أخيكَ في كلّ يومٍ دينارًا. فصـــالحها على ذلك، وحلفت له وحلفَ لها. فأخذت تعطيه كلّ يومٍ دينارًا، فكبر ماله.وقيل إنّها كانت تأتيه يومًا، وتغيب يومين. ثمّ قال: كيف ينفعني هذا العيش وأنا أرى قاتلَ أخي؟ فعمد إلى فأس، فأعدّها، ثمّ قعد لها منتظِرًا؛ فمرّت به، فضـــربها، فأخطأها، فدخلت جحرها. وكان الفأس أصـــاب رأس ذنبها، فقطعه. فلَمّا رأت فِعلَه قطعتِ الدينارَ عنه... ثمّ أتى جحرها، فحيّاها، فخرجت إليه، وضربها، وأراد رأسـها، فأخطأه. فقالت: ما هذا؟ فاعتلّ عليها بقطع الدينار. فقالت: ليس بيني وبينك بعد هذا إلّا العداوة، فخذ حذرَكَ فإنّي قاتِلَتُكَ. فخاف شـــرَّها. فقال: هل لك في أن نتواتر، ونكونَ كما كنّا؟ فقالت: وكيفَ أعاوِدُكَ وهذا أثرُ فأسكَ، وأنتَ فاجرٌ لا تبالي بالعهد؟[1]

---

[1] - المصدر نفسه، ص ٦٨ – ٦٩ (ها)

ويتّسـم كتاب "كليلة ودِمْنَة"، من الناحية القصـصـيّة، بخاصـيّتين أساسيّتين: الأولى أنّ الوحدة تقوم فيه على شخصيّتين اثنتين، هما دَبْشَليم الملك، وبَيْدَبا الفيلسوف. من هنا نستنتج أنّ قصص هذا الكتاب لم يكن لمجرد المتعة، بل كان لغرض أخلاقيّ، فالكاتب يعظ الملك بالقصص الرمزيّة، لكي يلزم الاعتدال في حكمه، ولكي يحول بينه وبين الظلم والخطإ. ويذهب بعض المستشرقين إلى أنّ هذه الميزة هنديّة الأصل، وإلى أنّها تجسّم ضربًا من النزوح الديمقراطيّ، ليتمّ التوازن بين الحكم والشعب. فالفيلسوف يجسّد وجدان الشعب، وقد أعطي هذه لكي يتّصل بالحاكم، وليكون وعظه مؤثّرًا فيه. أمّا الميزة الثانية فهي التمثيل والرمز، فالقصّة أكثر تأثيرًا من الحديث المباشر والوعظ. ومع ذلك لم تكن القصص التي يسردها الفيلسوف على الملك مُنتَخَبَة من وقائع التاريخ، أو أفعال الملوك أو القادة، ولا كانت مُتَخَيَّرَة من الناس العاديّين في الحياة اليوميّة، ولكنّ السارد كان يضرب الأمثال بطريقة قصصيّة، تجسّم الحوادث تجسيمًا حيوانيًّا، وجعل الأبطال في عالم الطير والبهائم، وأرسل الكلام على ألسنتها. فالرمز فيها واضح، والتمثيل فيها مقصود. وهذه الميزة من أصل هنديّ، وإن شاركت فيها الأمم الأخرى في العصور القديمة.

ب – <u>كتاب ألف ليلة وليلة</u>: وأبرز الكتب المعرّبة، بعد "كليلة ودِمْنَة"، كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي نال شهرة واسعة في العالم، ولا يزال محطّ أنظار الناس حتّى اليوم. وهو منقول عن أصول فارسيّة، وبالتحديد عن

كتاب فارسيّ اسمه "هَزار أَفْسانَه"، أي ألف خرافة، قيل إنّه، بدوره، متأثّر بأصل هنديّ.

على أنّ كتاب "ألف ليلة وليلة" العربيّ قد دُوّن في عصور مختلفة، فجاء عدد كبير من أبوابه من أصل عربيّ، لا فارسيّ، أضيف إلى ما نُقِل عن الأصل الفارسيّ، شيئًا فشيئًا، حتى بلغ الكتاب حجمه المعروف. وقد رأى بعضهم أنّ للكتاب المذكور أيضًا أصول يونانيّة، إذ قارنوا بين قصص السندباد البحريّ وأسطورة يوليس التي اخترعها هوميروس في "الأوديسيه"، لكنّنا نميل إلى أنّ الأصل اليونانيّ غير صحيح، لأنّ قصص السندباد فارسيّة الأصل، ولا علاقة لها بقصة أوليس، ولو كان بينهما بعض التشابه البعيد.

على كلّ حال، يبقى أنّ كتاب "ألف ليلة وليلة" قد تمثّل بقصّة — نواة، هي قصّة الملك شهريار مع زوجته شهرزراد، ومفادها أنّ شهريار هذا قبض على زوجته بُدور تخونه مع أحد عبيده، فقتلها، وأصيب بعقدة نفسيّة، فصار يطلب كلّ ليلة عذراء يفيء إليها، ثمّ يقتلها في صباح اليوم التالي. وكان لشهريار وزير له بنت ذكية، مثقّفة، ذات حسن، تُدعى شهرزاد، أرادت أن تنقذ بنات جنسها من هذه الحال التاعسة، فطلبت من زوجها أن يقدّمها إلى الملك، ففعل، فتزوّجها الملك. وراحت شهرزاد تقصّ على شهريار قصصًا مسلية، تقطعها عند الصباح، فيرجئ زوجها قتلها حتّى اليوم التالي، ليسمع نهاية القصّة. واستمرّت الحال على هذا ألف ليلة وليلة، حتى وضعت شهرزاد ولدًا؛ وعندما رأى الملك ابنه، شفي من عقدته، وعفا عنها.

هذه هي قصّــة الكتاب العامة، أو القصّــة – النواة. ولكن تتخلّلها قصــص كثيرة، يتداخل بعضــها في بعض، وتظهر في أكثرها خوارق عديدة، فيكثر فيها الجنّ والســحَرَة، والمخلوقات العجيبة، وما إلى ذلك، كما هي الحال، مثلًا، في قصّة "حكاية الصيّاد مع العفريت"،[١] أو "حكاية حاسب كريم الدين"،[٢] أو قصــص الســندباد البحري.[٣] كما تظهر في الكتاب عمومًا الروح الإسـلاميّة، حتّى يبدو بشـكل واضـح أنّ نَقَلَتَه ووُضّـاعَه (لأنّ للكتاب أكثر من ناقل وواضِـع) قد عمدوا إلى إظهار الأثر الإسـلاميّ فيه. ولكن إلى جانب هذا الأثر، كان في نســخه الأصــلية إقذاع غير قليل، تمّ تهذيبه في النســخ المتأخّرة، كما هي الحال، مثلًا، في قصــة "الحمّال والبنات".[٤]

ويمكننا أن نعتبر لهذا الكتاب أصـلين رئيسـين، هما الآتيان، بناء على الدراسات التي وُضعت حوله:

١ – أصل فارسيّ، هو أساس الكتاب العامّ.

٢ – اصل عربيّ وهو ينقسم بدوره قسمين:

٣. أ – عربي – بغداديّ، كتب في مرحلة مبكّرة، ويبدو في أكثره الخليفة هارون الرشيد مقيمًا للعدل بين الناس، مُبعِدًا للظلم.

---

١ – لا مؤلّف، **ألف ليلة وليلة**، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، لا تاريخ، ١/ ١٤ وما بعدها

٢ – المصدر نفسه، ٣/ ١٨ وما بعدها

٣ – المصدر نفسه، ٣/ ٨١ وما بعدها

٤ – تراجع هذه القصّة في: المصدر نفسه، ١/ ٣١ وما بعدها.

٣. ب – أصـــل عربيّ – مصـــريّ، كتب في مرحلة متأخّرة، من قصصه قصّة أبو قِير وأبو صِير.[١]

وقد زاد بعضهم على هذين الأصلين أصلًا يونانيًّا، تجلّى في قصص السندباد البحريّ، لشبهها بقصص "أوليس" (الإلياذة)، ولكنّنا لسنا من هذا الرأي، كما سـبق أن ذكرنا، فمن المرجّح أنّ الملحمة الإغريقيّة "الإلياذة" لم تصل إلى العرب في تلك المرحلة.

وعلى الرغم من تعدّد أصـول الكتاب المذكور، نجد أنّ شـخصـيّتين تنتظمانها، هما شـخصـيّتا شـهريار وشـهرزاد الراوية، وتنتظمها أيضًـا قصـص رئيسة، تتداخل في قصص فرعيّة، قد تحتوي على قصّة أو أكثر تتفرّع منها. كما يتبع ذلك دخول شخصيّات جديدة متى كانت القصّة لشخوص من الناس، أو دخول الحيوانات لأدنى مناسبة. ثمّ إنّ في "ألف ليلة وليلة" الكثير من قصـص الحيوان التي تشـبه ما رأيناه في "كليلة ودِمْنَة"، غير أنّها تختلف اختلافًا كليًّا عنها في الجوهر، وكثيرًا ما تكون زاخرة بالخيال والمغامرات والخوارق.

٢ – القصّة العربية الأصيلة:

أ – المقامة: ظهرت القصّـة العربيّة الأصـيلة في مرحلة أكثر تأخُّرًا من مرحلة القصّـــة المنقولة، وتحديدًا مع المقامات. وتعني لفظة مقامة "المجلِس"، والمقصـــود بها ما يُحكى في مَجلس من المجالس، بغرض التعليم. فالمقامة هدفها تعليميّ أوّلًا، تميل أكثر ما تميل إلى تعليم الناس فنّ

---

١ – المصدر نفسه، ٤/ ١٨٢ وما بعدها

استعمال الكلام، لذلك نجد فيها الكثيرَ الكثير من المحسّنات الكلاميّة من بيان وبديع.

ومخترع المقامة هو بديع الزمان الهمذانيّ الذي تُوفي في العام ١٠٠٨ م.، وضعها بشكل قصّة هدفها تعليم الناس فنون الكلام، فيها بطل وراوية، كلاهما لا يتغيّران في مقامات الكاتب كلّها. وكان راوية الهمذاني هو عيسى بن هشام، وبطله هو أبو الفتح الإسكندريّ. على أنّ شخصيّة البطل تتغيّر طبيعتها، من مقامة إلى أخرى؛ فهو تارةً فقير متسوّل، وطورًا محتال، وأخرى شجاع يقتحم الأهوال، وأخرى ناقد سياسيّ أو اجتماعيّ... إلّا أنّ البطل، في معظم الأحيان، متسوّل من أصحاب الكِدية، وصعلوك من الصعاليك، يتنقّل، ويشاهد، ويعمل.

وليس المهمّ في المقامة، بالنسبة إلى المؤلّف، حبكتها، فهي عمومًا ضعيفة، وأحيانًا تافهة جدًّا (كما هي الحال، مثلًا، في المقامة المضيريّة، أو في المقامة البغداديّة، أو في سواهما)، ولكنّ المهمّ هو الغاية التعليميّة منها.

ويمكننا أن نقول إنّ مقامات الهمذاني قد احتفظت بالصبغة الخطابيّة التي جاءت في الحديث المباشر، أي تلك التي تتّسم بالجَهر والإشارة. ولعلّ سردها على لسان راوية هو الذي أبقى لها هذه الخاصيّة من حيث أسلوبها، مع الاحتفاظ بالتحسين في اللفظ والزخرف، تماشيًا مع هدفها الأساسيّ.

ولاقى فنّ المقامة رواجًا عند ظهوره. ويبدو أنّ الهمذاني تأثّر بابن العميد في رسائله التي عرفت زخرفًا كبيرًا شبيهًا جدًّا بما نجده في المقامات. مثال على هذا، ما جاء في رسالة له إلى أبي العلاء السروري: "وأَحمدُ اللهَ

تعالى على كلِّ حال، وأسـألُهُ أن يعرِّفَني فَضْـلَ برَكتِه، ويُلَقِّيني الخيرَ في باقي أيّامهِ وخاتمَتِهِ، وأرغَبُ إليه في أَنْ يقرِّبَ على القمَرِ دَورَه، ويقصِّـرُ سَـيْرَه، ويخفِّفُ حَرَكَتَه، ويعَجِّلُ نَهضَـتَه، ويُنقِصَ مسـافةَ فلكِهِ ودائرتِه، ويُزيلَ برَكَةَ الطولِ من سـاعاتِه، ويردَّ عليَّ غُرَّةَ شَـوالٍ، فَهي أَسَـرُّ الغُرَرِ عندي، وأَقرُّها لِعيني، ويُطلِعَ بدرَه، ويريني الأَيدي متطلِّبةً هِلالَه بِبِشـر، ويُسـمِعَني النَّعْيَ في قَفا شَـهْرِ رمضـان، ويعرضَ عليَّ هِلالَه أخفى منَ السـرّ، وأظلمَ من الكفْر..."[١] ويبدو أنّ هذا الأديب كان متأثّرًا بصناعة السجّاد. وقدج قيل في كتاباته إنّه كان "يميل كثيرًا إلى السجع... مثلما يميل إلى توظيف أساليب البديع من جناس، وطباق، ومقابلة، واسـاليب البيان من تشـبيه، واسـتعارة، وكناية، وهو بهذا صاحب مدرسة جديدة اتّخذت من هذه الأسـاليب طابعًا لها."[٢] وهذه الخصـائص هي من أبرز خصـائص المقامة التي زيدت عليها مسألة القَصّ.

وممّن أبرز مَن كتب المقامة، بعد الهمذاني، القاسـم بن عليّ الحريريّ المتوفّى في العام ١١٣٢ م. وقد تمكّن من أن يخطو بالفنّ المذكور خطواتٍ بعيدة، لم يبلغ غيره شأوها، من حيث النضج القصصيّ، بمعنى أنّ حبكتها كانت، عمومًا، أفضـل من مقامات الهمذاني. وكان راويتُه الحارثُ بن همّام،

---

١ – محمد حسين المهداوي وفهد نعيمة البيضاني، **أدب أبي الفضل ابن العميد**، بابل: دار الفرات، ٢٠١٨، ص ٨٧ – ٨٨

٢ – المرجع نفسه، ص ٢٣

وبطلَه أبو زيد الســــروجيّ. واللافت أنّ البطل تتجلّى نفســـيّته، في حبكة الحكاية المقاميّة عند الحريري، بشكل أفضل منه في مقامات الهمذاني.

ويمكننا أن نقول، من وجه الإجمال والمقارنة، إنّ الحريريّ لا يختلف في مقاماته عن الهمذاني، إلّا في أنّه فكّر فيها قبل أن يكتبها، وجعل لها خطّة عامّة، يمكن أن تشكّل وحدة قائمة بذاتها، فجمعها، وحافظ على تقاليدها، في الأسلوب والموضوع معًا.

وفي هذا المجال نلفت إلى أنّ المقامة قد أثّرت في القصـــص الأوروبيّ، في مرحلة متأخّرة من التاريخ الأدبيّ، كما كنّا قد أشــــرنا إلى هذا في مكان سابق، حين تأثّر الأدب الإسبانيّ بالقصص العربيّ، بفعل احتكاكه بالعرب، وذلك من خلال قصص الشطّار التي ظهرت على أعقاب قصص الفروسيّة، كما هي الحال في قصّــة "حياة لاســاريو دي تورمس" التي ظهرت في العام ١٥٥٤ م. وأثّرت في الآداب الأوروبيّة كلّها.

من جهة ثانية كان لهذه المقامات تأثير في الأدب الفارســيّ أيضًـــا، حيث نجد الإمام عمر بن محمود المحموديّ البلخيّ يقلّد، في القرن الثاني عشر، كلًّا من الهمذاني والحريري في مقاماته التي كتبها بين عامي ١١٥٦ م. و١١٦٠ م. وقد بالغ بعضهم في مدحها وجعلها أفضل بكثير من مقامات الهمذاني والحريري. على أنّ "هذه المقامات الفارســـيّة... لا تعدو أن تكون مقابلة بين الأصل والمثال."[١]

---

١ – أمين عبد المجيد الدوري، **القصّة في الأدب الفارسي**، ص ٣٦٥

ب – كتـاب "البخلاء" للجـاحظ: يعتبر كتـاب "البخلاء" للجاحظ عملًا من صـميم العمل القصـصـيّ؛ وقد أراد أن يصـوّر فيه بعض أخبار أهل الشـحّ الذين عاصـروه، من المسـجديّين وأهل البصـرة وخراسان وبغداد، فنقلها بأسلوب طريف، كان جديدًا في عصره آنذاك.

وتتميّز هذه القصص بأنّها قصيرة، مكتملة البناء، يُظهِر فيها الجاحظ مسرح الأشخاص والأحداث، ثمّ يعرض للمشكلة، فيحدّد معالمها وتطوّرها وتأزّمها، لينتهي بالحلّ الملائم.

والجاحظ صـوّر في بخلائه هؤلاء طبقة بورجوازية غنيّة، شـهرها غناها، فاشـتدّ حرصـها على المال. وبهذا يكون الجاحظ قد نقل لنا صـورة ذلك المجتمع، بأسلوب ساخر متهكّم، كما أشرنا قبل قليل. وكان العنصر السائد، في أقاصـيص الجاحظ هذه، هو عنصـر التصـوير: تصـوير الشـخصـيّات وتحليلها. ونجد أنّ مجموع الشخصيّات التي تناولها بالتحليل والتصوير يتجاوز الخمسـين؛ فقد صـوّر، في البخلاء، الفيلسـوفَ، واللغويَّ، والفقيهَ، والبائعَ، والمريضَ، وتحدّث عن العادات والتقاليد الخاصّـة بها، وعن أمزجتها وطبائعها المفروضـة عليها بالوراثة والاكتسـاب. وهذه النماذج سـاعدت الكاتب على الوصول إلى حقائق إنسانيّة شاملة.

ويخرج القارئ من هذا الكتاب بصـورة واضـحة عن البخيل المنكمش على ذاته، والذي يتهرّب من الناس ويتحاشـاهم ،كأنّهم يريدون الإيقاع به، والتسلّط على ماله.

ويهتمّ الجاحظ بالحوار كأسلوب لسبر أغوار نفسيّات أبطاله (قصّة عبد الله بن الخزامي مثلًا). والحوار إجمالًا يتّسم بالسهولة والواقعيّة في تصوير واقع الحياة، ورسمِ النفسيّات.

يمكننا أن نقول إنّ الكتاب المذكور ينتمي إلى أدب الطبائع. والطبع هو مجموعة الاستعدادات الفطريّة التي تؤلّف الهيكل النفسيّ، وهو ما يملكه الفرد حصيلة للوراثات، ويكون ثابت في نفسه. والبخل ظاهرة نفسيّة واجتماعيّة، يتميّز بها قوم أو فرد، ويشكّل ناحية مهمّة في طبع الإنسان، لذلك كان موضوعًا عالجه أدباء كثيرون. وقبل الجاحظ اهتمّ بموضوع البخل كتاب أمثال سهل بن هارون، والمدائني، سواهم...

ومن المعروف أنّ تغييرات في تركيب الطبقات الاجتماعيّة كانت قد طرأت بفعل تطوّر الحياة لاقتصاديّة والاجتماعيّة، في العصر العباسيّ، وظهرت فروق اجتماعيّة كثيرة. ولم يكن العرب العنصر الوحيد الذي أسهم في نموّ الحياة، لأنّ الموالي حملوا قسطًا وافرًا من التأثيرات الاقتصاديّة، فأثبت بعضهم مركزه الاجتماعيّ عن طريق المال. فسعيد المدائني، في بخلاء الجاحظ، كان من الموالي؛ ولولا تمتّعه بالثروة، لاحتقره الناس. ونحن نلاحظ في البخلاء أنّ رجلًا من أصحاب المال كان يسرّه أن يوصَف بالبخل، ما دام هذا الوصف يعني، ضمنًا، أنّ الناس لن يطمعوا فيه؛ ولكنّ ذلك ليس حافزًا وحيدًا للحرص على المال، فالجاحظ يعتبر البخل رغبةً وميلًا فطريّين. فبخلاء الجاحظ يتمتّعون بهذه الصفة، أبًا عن جدّ، لأنّنا نجد الوليدَ، على سبيل المثال، يهتف بضيوفه وهم يأكلون: "كم تأكلون! لا أَطْعَمَ اللهُ

بطونَكم!" فيهتف جدّه مغتبطًا: "أبُنَيَّ، وربِّ الكعبة."[١] ومثل هذا الحالُ في قصّة "الولد سرّ أبيه".

والبخل عند الجاحظ شموليّ؛ فالبخيل مُقَتِّر على نفســه وعلى غيره مالًا وعاطفةً. فليلى الناعطيّة "ما زالت ترقع قميصًا لها وتلبسه، حتّى صار القميصُ الرقاعَ، وذهبَ القميص الأوّل."[٢] وأبو القماقم، في تعشّقه لإحدى النســاء، لم يزل يتبعها، ويبكي بين يديها، حتى رحمتْه، وكانت مُكثِرةً وكان مُقِلًّا، فاستَهداها هريسة، وقال: "أنتم أحذق بها." وبعد أيّام تشَـهَّرَ عليها أكلة ثانية ثمّ ثالثة فرابعة... فقالت المرأة: "رأيتُ عِشــقَ الناس يكون في القلب، وعِشقُكَ أنت ليس يُجاوز معدتك!"[٣]

وبخيل الجاحظ يستفيد من كلّ شيء، حتّى من مرضه: فالثوريّ عندما حمَّ هو وعياله وخادمه لم يقدروا مع شدّة المرض على أكل الخبز، وقد وجدوا في ذلك خيرًا وبرَكَةً.[٤] كما يتنكّر هذا البخيل للخصــال المعنويّة، كعرفان الجميل، فيرفض أن يقابل معروفًا بمعروف (كابن مروَ التاجر الذي كان ينزل ضيفًا مكرَّمًا عند العراقيّ، ثمّ يُنكره حين ينزل العراقيّ في ضيافته).[٥]

ومن الأمور الغريبة أنّ البخل عند الجاحظ يشمل الإنسان والحيوان، كأنّه عدوى انتشــرت ووباء تجاوز الإنســان (ديكة مروَ). ثمّ إنّ الغالبيّة

---

١ - الجاحظ، **كتاب البخلاء**، تحقيق وتعليق: طه الحاجري، القاهرة: دار المعارف، ط٥، ص ٤٤

٢ - المصدر نفسه، ص ٣٧

٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٤ — ١٢٥

٤ - المصدر نفسه، ص ٤٣

٥ - المصدر نفسه، ص ٢٢

العظمى من البخلاء كانوا أشِحّاءَ في الطعام بصورة خاصّة، فبعض البخلاء يفضّلون أن يعطوا ألفَ درهَم، على أن يقدّموا طعامًا لضيف (كعبد الملك الذئبيّ الذي احتمل دفع ألف درهم ولم يحتمل أكلَ رغيف!!)[١]

ويعكس كتاب "البخلاء" التفاوت الاجتماعي بين الطبقات في المجتمع العباسيّ، وسوء توزيع الثروة فيه. كما يعطينا فكرة عن الأسرة، وعن مقام المرأة، حيث نجد الرجل يحتقر المرأة، والأب يزدري ابنه، ويأكل الرجل ما يأك،ل ثمّ يترك الباقي للعيال، هذا في الأسر البرجوازيّة. أمّا في أسر الطبقات الفقيرة، فالعلاقات أقرب وأفضل بين أفراد الأسرة.

كما تظهر لنا بعض العادات، كالزواج، حيث نجد في قصّة مريم الصناع أنّ الفتاة كانت تُزَوَّج في سنّ مبكّرة، وعلى أهلها أن يوفروا لها الحليّ والثياب،[٢] لهذا السبب كانوا يعتبرون البنت نائبة تنزل عليهم.

وما لا بدّ من أن نتنبّه إليه هو أنّ الجاحظ لم يتحدّث عن بخيل محدّد، كما فعل موليير مثلًا مع بخيله أرباغون Harpagon، بل تناول الجاحظ مجموعة بخلاء في قصصه، ما أعطاه إمكانات أكثر لتصوير البخيل المثال من مجموع الشخصيّات. على أنّ هذا يمنع الجاحظ من أن يدرس الشخصيّة دراسة معمّقة، بل تبقى دراسته بسيطة. ولا تدخل كثرة الخطب التي تهاجم البخل، أو تدافع عنه، في إطار التحليل النفسيّ، لذلك لا نجد في هذه الأقاصيص دراسة نفسيّة معمّقة للشخصيّات، على وجه العموم.

---

١ - المصدر نفسه، ص ١٤٩

٢ - المصدر نفسه، ص ٣٠

ج – القصص الفلسفيّ: وهو القصص الذي يكون موضوعه الفلسفة، كما هي الحال بالنسبة إلى قصّة حيّ بن يقظان لابن طُفَيل. وقد لفتت هذه القصّة انتباه البحّاثة، لما كان فيها من جِدّة في نقل الفلسفة في إطار القصّة، أو لصّوغ الفكرة الفلسفيّة في إطار حكاية ذات قالب سرديّ. وموضوع هذه القصّة أنّ طفلًا، هو حيّ بن يقظان، قد وُلد في جزيرة من جزر الهند من غير أن يعرف أبويه، فربّته غزالة ظنّته ولدها. وكان الطفل ذا موهبة كبيرة، فراح يلاحظ بدقّة ما حوله، ويهتدي إلى أفكار طبيعيّة كثيرة، ويتأمّل في ما وراء الطبيعة أيضًا. ولكنّه ما لبث أن اهتدى إلى ما يشبه عمل الفلاسفة الإشراقيّين من أمر الفناء في الله، والحبّ الإلهيّ، والوجْد، بالمعنى الصوفيّ للكلمة. ووصل إلى هذه الجزيرة متصوّف ينشد الوحدة، يُدعى "أسال"، وكان على أحد الأديان السماويّة. فعلّم "أسال" حيًّا اللغةَ العربيّة، وعبادةَ الله، بعد أن تعارفا، وقاده إلى جزيرة قريبة، وحاولا أن يهديا أهلها إلى عبادة الله، وإلى طريقة الإشراق، ولكنّهما لم ينجحا. لذلك كانت قناعتهما أنّ هذه الحقائق العظيمة لا يمكن أن تُعَلَّم للعامّة، وعادا إلى الجزيرة التي سكنها حيّ، ومكثا فيها زاهدين.

وأهمية هذه القصّة أنّها يكثر فيها الشرح، والتسويغ، والبرهان، ومحاولات الإقناع الفلسفيّة بالحجج والمنطق، كلّ هذا من خلال القصّة. وابن طفيل نفسه يعتبر أنّه متأثّر في هذه القصّة بفلسفة ابن سينا.[١]

١ – محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٥٣٠

د – الرسائل القصصيّة: وهي ضرب من الرسائل الطويلة التي تأتي في شكل قصّة، كما هي الحال في "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي التي بعث بها إلى ابن القارح ردًّا على رسالة له.

و"رسالة الغفران" موضوعها رحلة تخيّلها الشاعر في الجنّة وجهنّم، حيث يلاقي في كلّ منهما المفكرين والشعراء، يورد في أثناء ذلك آراء لغوية وأدبيّة كثيرة، يأتي بعضها في إطار ساخر، وبعضها في إطار ناقد، غيرَ أنّ الهمَّ اللغويَّ يبقى هو الطاغي على الرسالة. نورد في ما يأتي أنموذجًا يوضح هذا:

"فيقول: - ثَبَّتَ اللهُ تعالى الإحسانَ عليه – أَخبرْني (يتوجّه بالكلام إلى الشاعر امرئ القيس) عَن قولِكَ:

ألا رُبَّ يومٍ لَكَ منْهُنَّ صالحٍ ولا سيّما يومٍ بدارةِ جُلْجُلِ.

أَتُنشِدُهُ:

لكَ منهُنَّ صالحٍ

فَتُزاحِفُ الكَفَّ (يقصد: تُدخِل الزحافَ بالكَفِّ)؟ أَم تُنشدُه على الرواية الأخرى؟ فأمّا يومٌ فيجوز فيه النصب والخفض والرفع. فأمّا النصب فعلى ما يجب للمفعول من الظروف، والعامل في الظرف ها هنا فعل مضمر. وأمّا الرفع فعلى أن تُجعَل (ما) كافّةً، وما الكافّة عند بعض "البصريين" نكرة، وإذا كان الأمر كذلك ف(هو) بعدها مضمرة، وإذا خُفض يوم، ف(ما) من

الزيادات، ويشدَّد (سِيَّ) ويخفَّف: فأمنّا التشديد فهو اللغة العالية، وبعض الناس يخفِّف."[1]

نلاحظ هنا تركيز صاحب الرسالة على الأبعاد اللغوية، فكأنّه كتبها لهذا الغرض، ومعظم الرسالة تجري على هذا المنوال.

هـ — القصص الشعبي: المقصود بالقصص الشعبيّ كلّ القصص الذي كُتِبَ بلغة تخلط بين الفصحى والعاميّة، أو بفصحى هزيلة، يكثر فيها السجع أحيانًا، فصار مجالًا خصبًا لروايات الحَكَواتيين لأنّه يمكن أن يُروى من غير أن يسبّب الملل لإيقاعه. من هذا القصص "سيرة عنتر" و"تغريبة بن هلال" و"الزير سالم" وغيرها. ونلفت إلى أنّ "ألف ليلة وليلة" نفسها هي من هذا الضرب من القصص، لكنّها ليست من قصص الحكواتيّين المتأخّرة، ولا يستغرق أكثر متنها السجع، كما هي الحال في القصص الأخرى، لهذا السبب ميّزناها عنها.

وقد بدأ القصص الشعبيّ المذكور بالظهور منذ العصر العباسيّ، بسبب الهوّة العميقة التي كانت بين الحكّام والناس، أو بسبب الأوضاع الاجتماعيّة الشعبيّة المتردّية، أو الحال السياسيّة السيّئة، فجسّد طموحات الناس، وتوقَهم إلى واقع أفضل، أو صار لهم مفرًّا خياليًّا من الواقع السيّئ.[2]

---

[1] – أبو العلاء المعرّي، **رسالة الغفران**، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، القاهرة: دار المعاف، ط٩، ص ٣١٧

[2] – يقول بعضهم في الأدب الشعبي: "يعاني الإنسان ما يعانيه من ضغوط الحياة، لذا يعمد إلى الهرب بخياله من هذه الضغوط فيروي الحكاية، والمثل، والنكتة... للترويح عن نفسه..." (عبد الله حسون العلي، **مقال: قيمة الأدب الشعبي ودلالته**، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٠/ عدد ١، ٢٠٠٤، ص ٢٦٤

ويزخر هذا القصص بالبطولات الكبيرة التي تجسّد، في ما تجسّد، توقَ الإنســان المقهور إلى الانتصــار على واقعه عبر الخيال، لأنّه لا يســتطيع أن يقهره في الواقع. من هنا نجد أبطال هذا القصــص مليئين بالقِيَم والإنســانيّة والشِيَم العربيّة، كما نجدهم مخلصين لأرضـهم، يمثّلون قادةً مثاليّين إذا قادوا، لا يظلمون ولا يتجبّرون.[١]

وإذا أردنا أن نمثّل على هذه القصص بــ"سيرة عنتر"، وهي من أشهر ما كُتِبَ في هذا المجال، قلنا إنّ الســـيرةَ المذكورة تَظهر فيها بطولاتُ البطل "عنتر" انعكاسًا للبطولات العربيّة المنشودة في وجه الأجانب، في وقت كانت الأمبراطوريّة العربيّة تعيش في زمن ســـياســـيّ رديء، تراجع فيه الأبطال، وانكفأوا أمام نفوذ الأجانب من فرس وأتراك؛ فالســـيرة قد كُتِبَت، على الأرجح، في خلال الحكم الفاطميّ، أي في مرحلة متأخّرة من العصـــر العباسيّ، ومن المعروف أنّ هذه المرحلة العباسيّة قد عرفت ضعفًا شديدًا في الحكم العربيّ، وتفسُّخًا في الأمبراطوريّة العربية، إذ نشأت الدويلات المستقلّة سـياسـيًّا، وظهرت سـيطرة الفرس والأتراك والبيزنطيّين على مناطق كبيرة من الأمبراطوريّة، بل إنّ النفوذين الفارســـيّ والتركيّ قد امتدّ إلى داخل بلاط الخلفاء، حيث كانت لهم يد طولى، ولا سـيّما الأتراك، في تنصـيب الخلفاء،

---

١ – يقول مصطفى حجازي في هذه المسألة: "الاحتماء بالزعيم المنقذ، التعلّق بالأبطال، كاللجوء إلى الأولياء، تحمل جميعًا الدلالة ذاتها من الناحية اللاواعية. إنّها عمليّة إيجاد نوع من التوازن مع صورة الأب القاسي المسيطر المهدِّد، من خلال خلق صورة الأب العطوف الحامي، والمنقذ الذي يتعلّق به." (مصطفى حجازي، **التخلّف الاجتماعي – مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٩، ٢٠٠٥، ص ٩٠)

أو في الإطاحة بهم. وجاءت شخصيّة عنتر في السيرة صورة للبطل العربيّ المفقود الذي يقوى على التدخّلات الأجنبيّة، حيث نجده أميرًا (الأمير عنتر) لا مجرّد فارس في قبيلة عبس،[1] يصدّ الأعداء ببطولة خارقة لا مثيل لها، ويدافع عن شرف الأمة التي استباحَها الأجانب، وساء فيها الحكم، وضعفت قوّة الخلفاء.

٥ – القصّة العربيّة ما بعد الانحطاط: كان القرن التاسع عشر عصرًا استيقظت فيه القصّة العربيّة مجدّدًا، وانبعثت من رقادها، بعد أن سادت الصنعة الشعرَ والكتابات النثريّة. وقد انعكس الميل إلى الصنعة الذي كان لا يزال سائدًا في النصّف الأوّل من القرن التاسع عشر في بواكير القصص، لأنّها جاءت من جنس المقامات، ومعروف ما في المقامة من زخارف وتصنُّع. والسبب أنّ الكتاب العرب الذين أرادوا أن يكتبوا القصص تأثُّرًا بالغرب لم يجدوا في التراث الماضي العربيّ شكلًا مساعدًا سوى المقامة، فلجأوا إليها. نشير في هذا المجال، مثالًا على ما نقول، إلى كتاب "مجمع البحرين" للشيخ ناصيف اليازجيّ، حيث نجد عددًا من المقامات، راويتها سُهَيل بن عبّاد، وبطلها ميمون بن خزام. وهي تأتي مشابهة لمقامات الهمذاني والحريري في تركيبها وبنيتها، ولكن لا من حيث غايتها، لأنّ التعليم لا يبدو في هذه

[1] – تقول السيرة مُعَرِّفة بعنتر: "أمّا بعد فهذه سيرة فارس الطراد، الضارب بالسيوف الحِداد، والطاعن بالرماح المِداد، قادح النار من غير زناد، حيّة بطن الواد، الربيع العماد، أبي الفوارس الأمير عنتر بن شدّاد..." (الأصمعي، **سيرة عنتر**، بيروت: المطبعة الوطنيّة، ١٨٦٥، ص ٣)

المقامات من غايات اليازجيّ، على الرغم من أنّ المقامات ذات غاية تعليميّة.

وقد نشر اليازجيّ "مجمع البحرين" عام ١٨٥٦، تأثّر فيه بمقامات الحريريّ. وسرد على لسان راويته، ومن خلال بطله سهيل بن عبّاد، قصصًا عرضَ فيها لحياة العرب وحضارتهم وأدبهم في المدن الكبيرة، كدمشق وحلب والمدينة والقاهرة والإسكندريّة وبغداد والكوفة والبصرة...[1] وقد قال رئيف خوري في هذه المقامات إنّها لم يكن فيها ما يربطها ببيئتها أو بعصرها. فإذا رافقنا بطلها في المقامات الستّين التي كتبها اليازجيّ، وجدناا متضلّعًا من اللغة ومن أمثال العرب وأحوالهم والحوادث التي مرّت بهم، كما نجد ميمون ابن همّام شخصيّة حسنة المواهب في اقتناص الفرص، لكنّنا لم نجد ما يجعلها مرتبطة بعصرها الذي كُتِبَت فيه.

كما أنّنا إذا قارننا بين مقامات اليازجيّ ومقامات من سبقه، لتَبَيّن لنا أنّه كان متكلّفًا في ما كتب وصوّر، لأنّه كان وليد قراءاتٍ، لا وليد مشاهدات وتجارب؛ فهو لم يعرف بلدًا من البلدان التي تناولها في مقاماته، ولا عانى أوضاع مجتمعاتها المتعدّدة.

ويمكننا أن نقول إنّ القصص العربيّة في القرن التاسع عشر، سواء في سورية، أو في لبنان، أو مصر، قد تأثّرت تأثّرًا واضحًا بالمقامة القديمة، وإن

---

١ – كما هي الحال، مثلًا، في "المقامة الحجازيّة" (ناصيف اليازجي، **مجمع البحرين**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ، ص ١٥ وما بعدها)، و"المقامة الشاميّة" (المصدر نفسه، ص ٢٥ وما بعدها)، و"المقامة الصعيدية" (المصدر نفسه، ص ٣٠ وما بعدها)، و"المقامة البغداديّة" (المصدر نفسه، ص ٤٦ وما بعدها)، وغيرها.

حاولت أن تتناول موضــوعاتٍ حديثة، اجتماعيّة أو عاطفيّة. كما أنّ بعض هذه القصـص تمكّن من أن يتحرّر من الصـور أو اللوحات المتتابعة، وأصـبح بناؤه متكاملًا، ليس له من المقامة ســـوى الطابع اللفظيّ، وبعض الجوانب الانتقاديّة. ويمكننا في هذا المجال أن نشـير إلى مقامات أحمد فارس الشـدياق (الســاق على الســاق) التي تعتبر متحضّــرة، متحرّرة، بالقياس إلى مقامات ناصـــيف اليازجيّ. ولا عجب في هذا، فالشــــدياق كان زعيم المجدّدين في عصـره، بينما كان ناصـيف اليازجيّ زعيم مدرسـة المحافظين. غير أنّ كتاب الشدياق يغرق في المسائل اللغوية، ولا نجد هذا الغرق في كتاب اليازجي.

وقد تكون أظهر القصص النهضويّة تأثّرًا بالتراث العربيّ، في مطلع القرن العشرين، قصّة "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي التي نشرها عام ١٩٠٨. وفيها تقليد واضح للمقامات في حديثه، فقد اختار الشخصيّة الأساسيّة في القصّة وهي عيسى بن هشام، راوية مقامات الهمذاني، كما اختار الأسلوب المسجّع المعروف في المقامات، وعرض، كالمقامات، مجموعة من اللوحات أو المواقف القصيرة التي تتابعت متعدّدة، يربط بينها بطل واحد حلّ محلّ أبي الفتح الإسكندريّ (بطل الهمذاني في المقامة) هو الباشا التركيّ الذي بُعِث من قبره، ليجد أنّ الدنيا والأحوال قد تغيّرت. ويعرّف الكتاب بهدف هذه القصة، في المقدّمة، بقوله: "خيال مسبوك في قالَب حقيقة، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارَهم، وأن نصف ما عليه الناس في مختلَف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها..."[١]

---

[١] – محمد المويلحي، **حديث عيسى بن هشام**، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣، ص ١١

وقصّــة المويلحي خياليّة في شــخصــيّة بطلها وإن تكن واقعيّة في مَن تعرض له من أشــخاص، وما تحدّث عنه من أحوال اجتماعيّة.[١] والمويلحي يحاول، في حديثه، أن يعرض لمقاربات من الحياة الاجتماعيّة اليوميّة في مصر خلال قرن من الزمان تقريبًا، فهو يعرض لباشا تركيّ من أيام محمد علي، هو أحمد باشـــا المنيكلي، يقوم من القبر، فيلقاه عيســـى بن هشـــام، وهو هنا مصــريّ من أبناء البلد، مثقّف وذكيّ، ويســيران معًا في القاهرة، ويتّصــلان بالناس في مختلف الطبقات. وقد اعتمد المويلحي على المفارقات في العادات، وعلى التغاير في الألفاظ ومدلولاتها، بين الحاضـــر والماضـــي، مثل كلمة "سوابق" التي يستخدمها البوليس والنيابة،[٢] وتعني سوابق الأحداث والجرائم لدى المتّهمين، ولا تعني في ذهن الباشـــا ســـوى ســـوابق الحياة. وكذلك "الشـهادة"[٣] وتعني إتمام الدراسـة، في حين أنّها ترتبط في ذهن الباشـا بمعناها القديم الدينيّ، أي الموت جهادًا. جاء في القصة:

"عيسى بن هشام: ليس هذا الذي تراهُ بأمير ولا بعظيم من عظماء الأمة، وإنما هو أحد أبناء الفلاحين أرسلهُ أبوهُ إلى المدارس، فنال الشهادة فاستحق النيابة فتولى في الأمة ولاية الدماء والأعراضوالأموال.

---

١ – تحدث، مثلًا، عن الشرطة (المصدر نفسه، ص ١٩)، والمحكمة الأهلية (المصدر نفسه، ص ٣٧)، ومحكمة الاستئناف (المصدر نفسه، ص ٥٥) وقصر حفيد الباشا (المصدر نفسه، ص ٩٩)، وسوى هذا.

٢ – المصدر نفسه، ص ٢٤

٣ – المصدر نفسه، ص ٢٨

الباشا: نعمت المنزلة عند لله منزلة الشهادة، وللشهيد في الجنة أعلى الدرجات،

ولكن كيف تتصور عقولكم – وأظنكم فقدتموها – أن تجتمع الشهادة في سبيل لله والحياةُ في الدنيا لأحد من الناس، والذي يفوق ذلك عجبًا ويزيد العقل خبالًا أن يحكم الناس فلّاح وينوب عن الأمة حراث، ويشهد لله أنني خرجت من شدة إلى شدة، وانتهيت من خطب إلى خطب فسلمت وصبرت، ولكن لا صبر لي على هذه الخارقة، فما أعظم الفاجعة وأشقّ النازلة، لقد فَنِيَ مني الصبر، ومن لي بفناء القبر.

عيسى بن هشام: اعلم أن هذه الشهادة ليست بشهادة الجهاد، بل هي ورقة يأخذها التلميذ في نهاية دروسه ليثبت بها أنه تلقى العلوم وبرع فيها، وقيمتها لمن يريد الحصول عليها ألف وخمسمائة فرنك في بعض الأحيان."(١)

ويدلّ أسلوب المويلحي، في "حديث عيسى بن هشام"، على تمكّنه من اللغة تمكّنًا عظيمًا. وهو يستعرض باستمرار قدرته اللغويّة، ومحفوظاته الواسعة من الغريب والشعر، وهو بهذا متأثّر بشكل واضح بالمقامة العربيّة.(٢)

---

١ – المصدر نفسه، ص ٢٨

٢ – يقول محمد غنيمي هلال في هذا: "وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة هو "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، وفيه امتزاج فنّ المقامة بالتأثير الغربي. ففي قصص المويلحي نجد البطل والراوي عنه، وتتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتّصل بشخصيات متعدّدة، وتلك وجوه تأثّره بالمقامة, ولكنّ التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر، وتسلسل الحكاية، وفي لمحات

ولا بدّ من أن نلفت إلى أنّ المويلحي يعمد كثيرًا إلى السجع، ولكنّه في كلام الشخصيّات المباشر لا يسجّع.

ويمكن أن نضمّ إلى هذا الأثر العربي ما ظهر من قصص في هذه الحقبة نفسها، وهي قصص اتّخذت الطابع المقاميّ، أي الاهتمام بالطابع اللفظيّ، والتركيز على الإبداع البيانيّ، واعتبار الموضوع مجالًا لإظهار هذا الإبداع. ويمكن أن نذكر في هذا المجال قصص أحمد شوقي النثريّة، و"ليالي سطيع" لحافظ إبراهيم، و"دَرّ الصَدَف في غرائب الصُدَف" لفرنسيس مراش الحلبي (١٩٨٢) و"المروءة والوفاء" لخليل اليازجيّ.

ولعلّ اطّلاع الكتّاب العرب على الثورة الفرنسيّة وما تركته من أدب، ولا سيّما الرومنطيقيّ منه، كان سببًا من أسباب نهوض القصّة. فقد اطّلع العرب على قصص فرنسيّة، بسبب الحملة الفرنسيّة على مصر، هذه الحملة التي فتحت أعين المصريّين على النتاج الغربيّ، وعلى فكره الجديد، من خلال البعثات المصريّة إلى فرنسة، فنقل بعض هؤلاء شيئًا من النتاج القصصيّ الفرنسيّ إلى العربية، واطّلع القرّاء عليه. نذكر في هذا المجال محاولات رفاعة رافع الطهطاوي في تعريب "مغامرات تيليماك" لفنلون تحت اسم "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك". ولكنّ التعريب الذي نتكلّم عليه آنذاك لم يكن

من التحليل النفسيّ في صراع الشخصيات مع الحوادث، ومن النقد الاجتماعيّ لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليديّة مع الوعي الاجتماعي الوليد. ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الأسرة، وفي نظم الشرطة، وفي المحاكم الوطنيّة، وفي الحياة العامّة. وينتهي الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب. وهذه نواحٍ لا شكّ أنّ الكاتب متأثّر في إدراكها وتصويرها بالثقافة الغربيّة وبما أثّرت في آراء المصلحين من عصره." (محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص ٥٣٣ – ٥٣٤)

دقيقًا بالمعنى الذي نفهمه اليوم، فقد كان المعرّب يتصرّف بقصّته بما يناسب ذوق الذين ينقل إلى لغتهم، والعنوان الذي نعرضـــه يدلّ على هذا، فهو عنوان مسجوع، وكذلك كان نقل القصّة، فقد صارت مليئة بالسجع والبديع اللذين يذكّراننا بأســلوب المقامات، حيث لم يبقَ من الأصـــل إلّا روحه العامة.[1]

كما أنّ الفرنســيّين، بدورهم، قلّدوا بعض النتاج العربيّ، كما هي الحال مع المستشرق مرسيل الذي ألّف قصّة سمّاها "تحفة المستنيم"، أهداها إلى الشيخ محمد المهديّ، أحد شيوخ الأزهر، وحاكى بها "ألف ليلة وليلة".

وقد راج التعريب من الفرنسيّة خصوصًا، فعرّب حافظ إبراهيم رواية "البؤسـاء" لفيكتور هيغو، "وبعبارة أدقّ مصّـرَها تمصيرًا، فإنّه لم يحتفظ منها إلّا بالخطوط الأساسـيّة، أمّا بعد، فقد أباح لنفسـه التصـرّف في الترجمة، وإضافة فقرات ليست في الأصـل. وربّما كان عمل المنفلوطي في التمصير أوسـع من عمل حافظ، فإنّه لم يكن يعرف شـيئًا من اللغة الفرنسـيّة، وإنّما اعتمد على نفَرٍ قرأوا له بعض القصـص، مثل "بول وفيرجيني"، وحاول أن يؤدّي ما سمعه في اللغة العربيّة، فكانت قصّـة "الفضـيلة"، ومثلها القصـص الأخرى التي نشرها،[2] وكلّها تكاد تفقد الصلة بالأصل، كما تفقد حبكتها

---

[1] – شوقي ضيف، **الأدب العربي في مصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٦، ١٩٧٦، ص ٢٠٨ – ٢٠٩

[2] – أبرزها: "في سبيل التاج"، و"الشاعر"، و"ماجدولين".

القصصيّة، فليس الغرض الأوّل القصص، وإنّما تصوير الانفعالات العاطفيّة والاسترسال في أسلوب بليغ."[١]

وفي هذا المجال يمكننا اعتبار المنفلوطي قد قام بدور حيّ في التوسّط بين القصّة العربيّة، في ترجماتها العاميّة، وبين المزاج العربيّ الفصيح، حين أعاد كتابة كثير من القصص الغربيّ بأسلوب عربيّ ناصع، مع العلم بأنّه تصرّف تصرّفًا كبيرًا في نصوصه. ويلاحَظ أنّه اتّجه إلى القصص الرومنطيقيّة، وخصوصًا الفرنسيّة منها.

والدارس لأدب المنفلوطي يلاحظ غلبة الغنائيّة الفرديّة على صياغته وصوره؛ كما يلاحظ رنّة الحزن التي نجدها عند الرومنطيقيّين، في أكثر الأحيان، والتي تجيء نتيجة اصطدام الفرد بسلطان المجتمع، وعدم قدرته على التكيُّف، فيكتفي بالحزن عوضًا من المقاومة، ويكتفي بالبكاء. ولعلّ هذا هو السبب في ظهور التشاؤم في كتابات المنفلوطي، فأبطاله ضعفاء، لا إرادة لهم في الملاءمة بين واقعهم وبين مجتمعهم.

ولم يتمكّن المنفلوطي من أن يغلّب الموضوعيّة على فنّه القصصيّ، فكانت صوره كلّها تمرّ بنفسه وبداخله، وتُغمَس في مشاعره، وتتجلّى من خلال ذاته، فهو لم يُبرز صورة من الصور الحياتيّة، من غير أن يقف إلى جانبها، ويقيم نوعًا من العلاقة بينه وبينها. من هنا غلبة ضمير المتكلّم (أنا) على كلّ ما كتب من قصص. كما لا نجده يُنشئ صوره وأقاصيصه لذاته، بل لغاية أخرى، هي الوعظ الاجتماعيّ والأخلاقيّ، فحافظ بذلك على

---

١ – شوقي ضيف، **الأدب العربي في مصر**، ص ٢٠٩

غرض كلاسيكيّ عريق. كما أنّ تأنّقه في الأسلوب يعدّ، هو أيضًا، خاصيّة كلاسيكيّة لافتة، وهي تظهر بشكل كبير في لجوئه إلى العقل، واستحداث المزاوجة والترادف بين الألفاظ.

وإذا أردنا أن نتوقّف قليلًا عند قصّة "الشهيدتان"[١] أنموذجًا لقصص المنفلوطي، فإنّ أوّل ما نلاحظه أنّها ليست قصّة بالمفهوم الفنيّ الدقيق الذي نعرفه اليوم، بل هي أقرب إلى أن تكون في منزلة بين القصّة والمقالة، لأنّها تكاد تخلو من كلّ مقوّمات القصّة: فليس فيها إطار يحدّد الصورة، ويعمل على تركيزها على مكان معيّن، أو في زمان محدّد، ولا تختلف عن المقالات التي تتحدّث عن الآراء والأفكار، إلّا من ناحية واحدة، هي اصطناعها للسرد القصصيّ الحرّ، واستغلالها للتجسيم التصويريّ، من ناحية أخرى. وثاني ما نلاحظه أنّ الفكرة التي حاول أن يجسّدها بعرضه القصصيّ هي عنده أهم من كلّ شيء آخر، بل إنّها الحافز على الكتابة في الأساس. وهذه الفكرة، هنا، هي عدم احترام إرادة الفرد في موضوع جوهريّ يمسّ حياته، وهي في جوهرها فكرة رومنطيقيّة، تمثّل الصراع بين الفرد والمجتمع. والقصّة تنتهي بالموعظة التي أراد إيصالها إلى القارئ: "الآن وقد عدتُ من دفن تينكَ الشهيدتين، وجلستُ لكتابة هذه السطور، أشعرؤ أنّ نفسي تسيل من بين جنبي حزنًا على تلك المرأة المسكينة، لا بل حزنًا على جميع البائسات من النساء اللواتي يقتلهنّ الرجال كلّ يوم صبرًا يسبف الطلاق الماضي، من

---

[١] – مصطفى لطفي المنفلوطي، **مؤلفات مصطفى لطفي المنفلوطي الكاملة الموضوعة**، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٤، ص ٤٦٤ وما بعدها

حيث لا يجدنَ راحِمًا يرحمهنّ، ولا ثائرًا يثأر لهنّ."[١] فالمنفلوطي لا يترك الأحداث في القصة تعبّر عن هذا، ولا يترك الاستنتاج للقارئ، بل يعلن مباشرة عن موقفه ورأيه.

أخيرًا إنّ الفكرة المعروفة لا تبرأ من المبالغة في السرد والوصف والتصوير. وقد أدّت هذه المبالغة إلى الخروج من الواقع خروجًا تامًّا. فمع أنّ السيّدة التي زارها كانت توشك أن تموت، إلّا أنّه قد أنطَقَها على مساحة القصّة، لهذا جاءت حديثًا مرسَلًا ومباشرًا، على لسان شخص واحد تقريبًا. ثمّ إنّ السيّدة المتكلّمة تذكّرنا هنا بالرواية في المقامة القديمة، ولكنّها رواية من نوع خاصّ، تحمل منطق المنفلوطي، ومنطق القرن العشرين وأسلوبَه، ووجهة نظره.

ونرى أنّ المنفلوطي قد زاوج في قصصه كلّها بين مقتضيات الكلاسيكيّين، ونزعات الرومنسيين، واستغلّ القصّة لغرض هو الوعظ والنقد الاجتماعيّين، لذلك كانت منزلته في الأدب كالحلقة الوسطى بين حلقتين متمايزتين. فالرومنطيقيّة، كما نعرف، تحتفل بالفرد، في حين أنّ الكلاسيكيّة تُؤْثِر الشكل والصياغة. لذلك فإنّ التحوّل من الكلاسيكيّة إلى الرومنطيقيّة إلى الواقعيّة لم يتمّ إلّا مع محمود تيمور، غيرَ أنّ المنفلوطيّ كان همزة وصل من جهة كما قلنا، كما أسهم في تحويل القصّة الطويلة بالمفهوم العربيّ إلى قصّة مستَعرَبَة، وإلى أقصوصة بدأت تباشيرها وأطرها مع خلفه محمود تيمور.

---

[١] – المصدر نفسه، ص ٤٦٨

ومن القصص التي وُضِعت في هذه المرحلة قصّة "لادياس" لأحمد شوقي، حيث تظهر العناية بالتعبير الأنيق، في حين نجد العنصر الزمنيّ في القصّة ضعيف. ومن الواضح أنّه متأثّر بالمقامة، وبألف ليلة وليلة، وبقصص الفروسيّة الغربيّ، ونجد السجع ينتشر فيها أحيانًا، كما في مستهلّ القصّة: "كانت غابر الزمان، تتمشى في طريق نزهتها على البحر تحت الأزين الأنضر، من ألفاف الشجر الأخضر، وعند رمل أزهر، كأنه دينار واحد أصفر، والبحر فيما يلي، ينجلي ما ينجلي، وللريح نقر في صفحات الماء، كنقر الغزال في الحصباء، وقد قابل الأصيل مرآتيَ البحر والفضاء، فسالتا بنضاره الموهوم وسالت العوالم والأشياء."[١]

ويمكننا ، أن نقول إنّ القصّة العربيّة قد تأثّرت بالقصص الغربيّ، وأنّ هذا التأثّر قد ظهر بطريقة مباشـــرة، أي عن طريق قراءة الكتاب في لغته الأصــليّة، في معظم الأحيان، ســواء أكانت الإنكليزيّة، أم الفرنســيّة، أم الألمانيّة، أم الروسيّة، ثمّ نقله إلى العربيّة، مع بعض التصرّف.

وفي هذا الأمر يرى جرجي زيدان أنّ أكثر النقل كان من الفرنســيّة والإنكليزيّة والإيطاليّة، "وأكثرها يراد منه التســلية، ويندر أن تراد منه الفائدة الاجتماعيّة أو التاريخيّة."[٢] على أنّهم نقلوا بعض روايات وأشـــعارًا عن شــكسبير Shakespeare، وهوغو ودوماس Dumas وموليير وشـاتوبريان ولافونتين وراســين وكورناي وفينلون Fénelon، وســواهم. وقد رحّب القراء

---

١ – أحمد شوقي، **لادياس**، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦، ص ٩

٢ – جرجي زيدان، **تاريخ آذاب اللغة العربيّة**، القاهرة: دار الهلال، لا تاريخ، ٤/ ٢٠٨

العرب بنصوص هؤلاء، لتحلّ محلّ القصص التي كانت شائعة بين العامّة، في ذلك العهد، ممّا ألّفه العرب في العصور السابقة (أي العصر العباسيّ وعصر الانحطاط)، كقصّة "علي الزيبق"، و"سيف ذي يزن"، و"الزير سالم" وسواها، فضلاً عن "سيرة عنتر"، و"ألف ليلة وليلة"؛ ووجدوا أنّ الروايات المنقولة عن الإفرنجيّة أقرب إلى المعقول ممّا يلائم روح هذا العصر.

وفي هذا المجال نجد محمد عثمان جلال يترجم إلى اللغة العاميّة بعض الروايات التمثيليّة مثل "تارتوف" Tartuffe لموليير، و"بول وفرجيني" Paul et Virginie لبرناردان دي سـان بيير Bernrdin de Saint - Pierre، وسماها "الأماني والمنّة". كما ترجم نجيب حدّاد مسـرحية "السـيّد" روايةً عن الفرنسـية، وأسماها "غرام وانتقام"، و"الفرسـان الثلاثة" Les trois mousquetaires لألكسندر دوما Alexandre Dumas، وعرّب "هرناني" Hernanie وسمّاها "حمدان"، و"روميو وجولييت" Romeo and Juliet لشكسبير وسماها "شهداء الغرام"، وتوالت بعد هذا الترجمات.

وكتب محمد حسـين هيكل قصّـة "زينب" التي جاءت في وقتها أوّل محاولة قصصيّة عربيّة متكاملة، بالمفهوم القصصيّ الحديث. وقد كتب بعده محمد تيمور مجموعة من الأقاصيص، جعل عنوانها "ما تراه العيون"، انتشرت بعده الأقصوصة كثيرًا في مصر، وفي سواها من البلدان.

وازدهر التعريب القصـصـيّ، واتّخذ منحًى أكثر موضـوعيّة، حيث صارت القصّة تُنقَل من الأجنبيّة بشكل أمين، وبرز في هذا الإطار اسم عبد الرحمن صـدقي، وطه حسـين، وعبد الرحمن بدوي، ومحمد عوض محمد،

وسواهم. كما جاءت بعض المجلات بترجمة قصصيّة أنيقة، منها مجلة شهريّة كانت تعريبًا لمغامرات بوليسيّة بطلها "جاك ميلتون"، انتشرت في مستهلّ القرن العشرين.

ونجد المهجريّين يمثّلون دورًا كبيرًا في تطوير القصّة العربيّة، حيث تكاملت معهم العناصر القصصيّة، والطبيعة السرديّة للقصّة، ولا سيّما مع ميخائيل نعيمة الذي حلّق في هذا الفنّ الأدبيّ وبرع فيه. وكانت قصصه أكثر تطوّرًا من قصص جبران والريحاني، نذكر منها، على سبيل المثال "كان ما كان"، و"لقاء". وهذه القصص كانت تحمل رؤيا الكاتب الاجتماعيّة، والفلسفيّة أحيانًا (كما هي الحال في "مرداد")، ولكنّ الكاتب كان دائمًا يُتقن فيها الإطار القصصيّ، ويحافظ عليه، بعيدًا عن الوعظ المتراكم الذي نجده في قصص كثير من معاصريه. ولئن أراد أن يمرّر بعض الأفكار، فعل هذا من خلال سياق القصّة، لا عن طريق الوعظ المباشر.

وشخصيّات نعيمة أكثرها مستمَدّ من الواقع الذي يحيط به، فهو ينقل إلينا في رواياته بشرًا عاديّين، يشتركون في حبكة تدور حول رؤيا معيّنة، يراعي فيها عنصر التشويق ويبرع فيه كثيرًا، كما هي الحال، مثلًا، في أقاصيص كتابه "كان ما كان". وهو قصّاص يتقن اللعبة الروائيّة، ويبتعد عن الوعظ الذي يُثقل القصّة ويضعفها فنّيًا. وهو هنا بعكس جبران الذي يكثر من الوعظ والتدخّل في رواياته، فلا تكون القصّة عنده مستقلّة لغرض فنّيّ، بل يحشد فيها الخطب التي تهدف إلى وعظ القارئ مباشرة، كما هي الحال،

مثلا في أقصـــوصـــة "صـــراخ القبور"، مثلًا، أو "خليل الكافر"،[1] ويُقحِم الوصـــف كثيرًا، من غير أن تكون له دائمًا حاجة فنّيّة، فلا يكون، مثلًا، لغرض نفسيّ، أو فنّيّ، بل يكون مسهَبًا، يمكن الاستغناء عنه، وهو كثير في روايته "الأجنحة المتكسّـرة"، وكذلك في "الأرواح المتمرّدة" و"عرائس المروج". وحتّى شخصيّاته يتشكّل معظمها تشكّلًا بسيطًا، ليس فيه أيّ تعقيد، بمعنى أنّه لا ينمو تدريجيًّا، بل يكاد أن يكون مولودًا في الرواية دفعةً واحدة. ولكنّنا نجد في بعض أقاصيصه، كـــ"حفّار القبور"، بعض النضوج، فلا نلمح إكثارًا من الوصف، ولا تسطيحًا في نموّ الشخصيّة.

على أنّ جبران تميّز بالرواية التي تتضـــمّن رموزًا كثيفة، ويبدو أنّه من خلالها قد نضـــج في هذا الفنّ، وإن لم يتمكّن من بلوغ الذروة فيه، لأنّ خطابه الانفعاليّ ظلّ مسيطرًا على قَصّـه، حتى في المراحل المتقدّمة، على أنّ معرفته بالرموز الكونيّة، وإشباع بعض رواياته وأقاصيصه بها، ميّزه عن سواه، كما هي الحال، مثلًا، في كتاب "النبي"، و"آلهة الأرض".

والرواية عند جبران رومنطيقيّة، أو صـــوفيّة — باطنيّة، أكثر منها واقعيّة، لأنّ طابع التمرّد على الواقع غالب فيها. وتصـــويره في أقاصـــيصـــه شـــعريّ، ولكنّه أقوى من أن تكون الحاجة إليه ماسّـــة، فالكاتب يبالغ في صوره، ولا تكون الحاجة إليها في الرواية تستدعي كلّ هذا. ولعلّ ميل جبران إلى الشعر والنثر الشعريّ، هو الذي عكس هذه المسألة في كتاباته القصصيّة.

---

[1] - في كتاب "الأرواح المتمرّدة".

وفي مصــر، خطت القصّــة الاجتماعيّة الطويلة (الرواية الاجتماعيّة) خطوات واسـعة مع كلّ من طه حسـين، والمازني، حيث تناول الأوّل الحياةَ المصــريّة، في حين ركّز الثاني على الجانب النفســيّ في الرجل والمرأة. ومثّل الاتّجاه الواقعي توفيق الحكيم تمثيلًا جيّدًا، فنقل تجارب وحوادثَ إنســانيّةَ المنحى، كان قد رآها شــخصــيًّا. كما مثّله محمود تيمور الذي ركّز على العيوب الاجتماعيّة على النحو الذي فعله طه حسين. ولعلّ أبرز مَن اعتمد تصـوير المنحى النفسـيّ إحسـان عبد القدّوس الذي نقلت السـينما المصـريّة عددًا من رواياته.

وفي لبنان مثّل هذا الاتّجاه ســهيل إدريس الذي اســتمدّ نماذجه القصـصيّة من الواقع اللبنانيّ (كقصّـة "الحيّ اللاتينيّ" وهي قصّة تظهر التأثّر العربيّ اللبنانيّ بالغرب، والتفاعل معه سلبًا وإيجابًا).

٦ – القصّــة في أعقاب الحرب العالمية الثانية: ونجد في المرحلة التي أعقبت الحرب العالميّة الثانية تطوّرًا لافتًا للقصّـة، ولا سيّما في لبنان والعراق، وفي المغرب العربيّ عمومًا، وكذلك في مصـر، حيث تظهر اتّجاهات قصـصيّة كثيرة، وحيث صــارت القصّــة العربيّة مســتقلّة عن التقليد، تســتوعب الموضـوعات التي تعبّر عن آراء الكتّاب والمجتمعات التي انتموا إليها، وتعكس ما فيها من صـراعات سـياسـيّة واجتماعيّة ودينيّة وفكريّة، في حبكة متقَنة، وســرد متكامل العناصــر. حســبنا هنا أن نذكر كلًّا من توفيق عواد، وعبد الرحمن منيف، ونجيب محفوظ، وهاني الراهب، ورشيد الضعيف، وزكريا تامر، وإميلي نصر الله، وإدوار الخرّاط، وسليم بركات، وابراهيم الكوني، وسواهم.

وقد ظهرت الرواية الحديثة بمختلف اتّجاهاتها في المرحلة المتأخّرة، حيث نجد بنية قصصيّة جديدةً. فالقصّة الحديثة مشظّاة، بمعنى أنّها تبدو كالمرآة المكسورة أجزاء، وعلى القارئ أن يعيد تركيبها، وقد تكون خالية من المركز. فالمنطق القصصيّ فيها يختلف عن منطق الروايات الأخرى، لأنّ أحداثها لا تخضع للمنطق المألوف، فأحيانًا لا تكون منطقيّة، ولا تترتّب ترتيبًا زمنيًّا متتاليًا في أحيان كثيرة. بل أكثر، فبالعودة إلى روايات رشيد الضعيف، على سبيل المثال، نجد أنّ تقسيم الفصول غائب في أكثر رواياته، فالرواية عنده تبدأ من نقطة معيّنة وتستمرّ في الاندفاع بأحداثها وتركيبها حتّى النهاية من غير أيّة وقفة من الوقفات. فالأحداث تتداخل تداخلًا عجيبًا، إلى حدّ أنّك لا تستطيع أن تفصلها عن بعضها، ولا يمكن أن تستغني عن حدث دون آخر، في نسج البناء القصصيّ العامّ. ومثل هذا يتلاقى مع ما أسماه سارتر اللارواية، على النحو الذي أشرنا إليه عندما تناولنا الرواية الغربيّة الحديثة.

والضعيف لا يبني رواية بالمفهوم الذي نعرفه، بل إنّه يحاول أن ينسج من الأخبار السطحيّة والتافهة روايةً، توصلنا، في النهاية، ومن خلال مجموع هذه الأحداث الصغيرة والأخبار، إلى رؤيته الأساسيّة التي تختفي وراءها. وفي الواقع، فإنّ هذا القصّاص لا يكترث للعقدة التقليديّة في رواياته، ولا لبناء الشخصيّات التقليديّ، بل إنّه يهدم العقليّة الروائيّة التي سادت قديمًا، ليخرج بنا إلى مفهوم جديد للرواية، رواية التفاصيل البسيطة، أو رواية الأفكار الصغيرة التي تلتمّ لتنشئ أحداثًا متناثرة، مبعثرة، ولكنّ الكاتب

يلتقطها معًا، ليؤسّس مجالًا لرؤيا خاصّة به، ومعظمها من التفاصيل الصغيرة التي تطالعنا يوميًّا، وبشكل طبيعيّ، في الموضوع الذي يعالجه الكاتب. وإذا عدنا، مثلًا، إلى روايته "لِيرْنِنْغ إنغلِشْ"، لوجدنا الكاتب يعالج مشكلة الثأر في بعض بيئات المجتمع اللبنانيّ التي ينتمي الكاتب نفسه إليها، ولكنّه يغرقنا في التفاصيل الصغيرة التي تنتابه في القصّة، وتدور حول الموضوع، ويعود بنا إلى طفولته، وإلى بعض الأخبار التي يتذكّرها، والتي تشكّل نثرًا كثيرة مبعثرة هنا وهناك، فلا تتّضح لنا رؤياه إلّا في النهاية، بل نستشفّها غائمة، ضبابيّة، يترك لنا أن نستجمعها من خلال سطور عمله.

ورشيد الضعيف يستخدم لغة بسيطة جدًّا، بعيدة كلّ البعد عن الأناقة والتزيين، تناسب غرضه الروائيّ جدًّا. وهي لا تختلف كثيرًا عن اللغة العاميّة إلّا في إعرابها، ولكنّها لا تبتعد عنها، بل إنّنا نجد الكاتب، في بعض الأحيان، يلجأ إلى العاميّة في خلال الحوار، أو إلى تضمين نصّه كلمات بالأجنبيّة، إمعانًا في نقل الواقع كما هو. وهو في هذا كلّه يمثّل تقنيّة روائيّة خاصّة به، في العالم العربيّ.

خاتمة

يمكننا، بعد هذا العرض، أن نقول إنّ الرواية، في الغرب والشرق، قد مرّت بأطوار كثيرة، تغيّرت في خلالها توجّهاتها، وتطوّرت معالمها. فقد انطلقت الروايات الغربيّة الأولى، عمومًا، انطلاقة بسيطة، كما هي الحال في روايات القرون الوسطى، والأدب البيكاريسكيّ، فالفروسيّ، وصولًا إلى رواية عصر النهضة؛ وازدهرت مع الرومنطيقيّة، التي ركّزت على هذا الفنّ، وظهرت فيها أعمال مهمّة، ولا سيّما مع فيكتور هيغو، وألكسندر دوماس، وشاتوبريان. وبدأت معالمها تختلف مع الواقعيّة في مراحلها الأولى، ثمّ مع الواقعيّة الاشتراكيّة التي رأت إلى العمل الفنّيّ، ومن ضمنه الرواية، عملًا يحتوي على حلول للمجتمع الإنسانيّ، هاجرةً تمامًا المشاعر الأفقيّة المسطّحة التي انتشرت مع الرومنطيقيّين، وفي رواياتهم، كما هي الحال، مثلًا، مع غوستاف فلوبير في "مدام بوفاري"، أو مع مكسيم غوركي Maxim Gorky في "الأمّ". وحذت الطبيعيّة حذو الواقعيّة، متوكّئة على تطوّر العلوم الطبيعية؛ ثمّ جاءت البرناسيّة لتعيد إلى الرواية صبغتها الجماليّة في اللغة والأناقة.

وأخيرًا، تحرّرت الرواية، مع الروائيّين الجدد، من قيود الرواية السابقة التي قيّدت كتّابها، مع ألان روب – غرييه، وناتالي سارّوت، ميشال بوتور، وفرانز كافكا وسواهم، ونحَت نحو ما أسماه سارتر اللارواية، مكسّرة الحبكة المألوفة، متجاوزة أسس بناء الشخصيّة، ضاربة بالمنطق عرض الحائط، حيث نجد

اللامألوف والعبث مع كامو (مثلًا رواية "الطاعون")، وكافكا (مثلًا رواية "المسخ").

وفي العالم العربيّ، وجدنا أنّ الرواية فنّ مستَجدّ، لأنّ العرب عرفوا في الماضي كتابات قصصيّة، أكثرها قصير، كما هي الحال، مثلًا، في "كليلة ودمنة"، أو في "بخلاء الجاحظ"، وبعض الروايات القليلة ذات البعد الفلسفيّ خصوصًا، كرواية "حيّ بن يقظان"، أو كالقَصّ في "رسالة الغفران" للمعرّي، وسواها، وكذلك مع المقامات التي اتّخذت لها شكلًا قصصيًّا، لكنّ غايتها كانت تعليميّة. أمّا الأدب الشعبيّ، فقد شكّل مدخلًا إلى الرواية بمعناها الواسع، خصوصًا مع "ألف ليلة وليلة"، والسير الشعبيّة المعروفة، كسيرة عنتر، وتغريبة بني هلال، وأبي زيد الهلالي، وسواها.

ولم يعرف العالم العربيّ الرواية بمعناها الحديث قبل القرن التاسع عشر، ولا سيّما مع حركة الترجمة والتعريب، فبدأ العرب بهجر الشكل المقاميّ، شيئًا فشيئًا، ليتحوّلوا نحو الرواية بمعناها الواسع، بدايةً مع رواية زينب لمحمد حسين هيكل، ثمّ روايات جبران (التي ظلّت مقصّرة كبناء روائيّ)، ونعيمة، ونجيب محفوظ، وسهيل إدريس، والطيب الصالح، وتوفيق يوسف عواد، وعدد كبير من الروائيين العرب، الذين ما لبثوا أن مال بعضهم إلى الرواية الجديدة، وبرع فيها، أمثال: إبراهيم الكوني، وإدوار الخراط، ورشيد الضعيف، وهم روائيّون يرقون إلى مستوى الروائيين العالميين في أعمالهم الروائيّة.

المصادر والمراجع

المصادر:

– ابن المقفع، عبد الله: **كتاب كليلة ودمنة**، القاهرة: وزارة المعارف العموميّة — بولاق، ١٩٣٧

– الأصفهاني، أبو الفرج: **كتاب الأغاني**: بيروت: دار صادر، ط٣، ٢٠٠٨

– الأصمعي، **سيرة عنتر**، بيروت: المطبعة الوطنيّة، ١٨٦٥

– الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: **كتاب البخلاء**، تحقيق وتعليق: طه الحاجري، القاهرة: دار المعارف، ط٥

– القالي، أبو علي: **كتاب ذيل الأمالي والنوادر**، بيروت: دار الكتب العلمية، لا تاريخ

– المعرّي، أبو العلاء: **رسالة الغفران**، تحقيق وشرح: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، القاهرة: دار المعاف، ط٩

– لا مؤلّف: **ألف ليلة وليلة**، القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، لا تاريخ

الروايات والقصص بالعربية:

– شوقي، أحمد: **لادياس**، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦

– المنفلوطي، مصطفى لطفي: **مؤلفات مصطفى لطفي المنفلوطي الكاملة الموضوعة**، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٤

– المويلحي، محمد: **حديث عيسى بن هشام**، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣

– اليازجي، ناصيف: **مجمع البحرين**، بيروت: دار صادر، لا تاريخ

الدواوين:

– تأبّط شرًّا: **ديوان تأبّط شرًّا وأخباره**، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، الحمرا: دار المغرب الإسلامي، ط١، ١٩٨٤

– النابغة الذبيانيّ: **ديوان النابغة الذبياني**، القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩١١

المراجع بالعربية:

– أمين، أحمد: **فجر الإسلام**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط٢

– بدوي، أمين عبد المجيد: **القصّة في الأدب الفارسي**، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤

– حجازي، مصطفى: **التخلّف الاجتماعي – مدخل إلى سيكولوجيا الإنسان المقهور**، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٩، ٢٠٠٥

– خفاجة، محمد صقر: **شعر الرعاة**، القاهرة: دار الكتاب المصري، لا تاريخ

– خورشيد، فاروق:

– **أدب الأسطورة عند العرب**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠٢

– **عالم الأدب الشعبي العجيب**، بيروت: دار الشروق، ١٩٩١

– رشيد، أمينة: **قصّة الأدب الفرنسيّ**، القاهرة: دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٦

– زيدان، جرجي: **تاريخ آذاب اللغة العربيّة**، القاهرة: دار الهلال، لا تاريخ

– ضيف، شوقي: **الأدب العربي في مصر**، القاهرة: دار المعارف، ط٦، ١٩٧٦

– عنان، ليلى: **الواقعيّة في الأدب الفرنسيّ**، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ

– المهداوي، محمد حسين وفهد نعيمة البيضاني: **أدب أبي الفضل ابن العميد**، بابل: دار الفرات، ٢٠١٨

– هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٣

المراجع والكتب المعرّبة:

- ألبيريس، ر. م.: **الاتجاهات الأدبيّة الجديدة**، تعريب: جورج طرابيشي، بيروت: منشورات عويدات، ط٢، ١٩٨٠
- بوكاتشيو، جيوفاني: **الديكاميرون**، تعريب: صالح علماني، دمشق: دار المدى، ط١، ٢٠٠٦
- روب جرييه، آلان: **نحو رواية جديدة**، تعريب: مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ
- روبير، فرنان: **الأدب اليوناني**، تعريب: هنري زغيب، بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٣
- فان تيغيم، بول: **الرومانسيّة في الأدب الأوروبي**، تعريب: صيّاح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١
- واط، إيان: **نشوء الرواية**، تعريب: ثائر ديب، القاهرة: دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٧

الصحف والمجلات:

- العلي، عبد الله حسون: **مقال: قيمة الأدب الشعبي ودلالته**، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٠/ عدد ١، ٢٠٠٤

فهرس المحتويات



تعتبر القصّة من الفنون النثريّة في الآداب العالميّة، وتتميّز بطابعها السرديّ. وهي، كفنّ، ليست من أقدم الفنون، قياسًا على الملاحم أو الشعر، بل نشأت على الأرجح بعدهما، لأنّ الحاجة دعت إليها. وفي الواقع، فإنّ الفنّ القصصيّ يعالج موضوعات غير محصورة، ومن خلال وجهات نظر مختلفة.

